

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES TEMPS DE/DANS L'IMAGE :
DU FLUIDE AU FIXE,
L'IDÉE D'IMPERMANENCE DANS UNE ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
AURÉLIE PAINNECÉ

JUILLET 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement ma directrice de recherche, Claire Savoie, pour son écoute, ses questions productives et son exigence envers l'écriture. Je remercie également les professeurs et chargés de cours qui ont su m'ouvrir de nouvelles perspectives : Éric Le Coguiec, Jean-Émile Verdier, Gisèle Trudel et Alain Paiement. Merci aussi à celles et ceux qui ont partagé ce long processus de recherche, pour leur écoute, leur patience et leurs judicieux conseils : Catherine, Catherine, Carole et Pascal. Pour la précieuse relecture de ce mémoire, je remercie Marie-Charlotte. Et enfin, un merci particulier à celui qui a su m'encourager dans la réalisation de cette recherche, Jean-Philippe.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|------------------------------------|-----|
| LISTE DES FIGURES | vii |
| RÉSUMÉ | ix |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| ÉPROUVER LE TEMPS | |
| 1.1 Réfléchir | 5 |
| 1.2 Écrire | 10 |
| 1.3 Projeter | 12 |
| 1.4 Déposer | 14 |
| 1.5 Tracer | 16 |
| 1.6 Enregistrer | 18 |
| 1.7 S'immerger | 20 |
| CHAPITRE II | |
| SAISIR LE FUGITIF | |
| 2.1 Les mouvements du voir | 25 |
| 2.2 L'appareil, jouer contre | 26 |
| 2.3 La découpe : instant, fragment | 29 |
| 2.4 L'écriture photographique | 31 |
| CHAPITRE III | |
| ÉPUISER L'IMAGE | |
| 3.1 L'image, l'impermanente | 37 |
| 3.2 Le flux, le double | 40 |
| 3.3 Le papier, le volatile | 42 |
| 3.4 L'exposition, temporaire | 46 |
| CONCLUSION | 51 |
| ANNEXE | 57 |
| APPENDICE | 63 |
| BIBLIOGRAPHIE | 7 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | page |
|---|------|
| 1.1 Étude sur l'image naturelle, document numérique, 2014 | 7 |
| 1.2 2011.11.06, 2011.10.23, série <i>Écrire</i> , épreuves numériques, papier bond, 40x60po | 10 |
| 1.3 <i>Écrire</i> , dispositif d'atelier, document numérique, 2011 | 10 |
| 1.4 2012.03.21, série <i>Projeter</i> , extrait d'un document vidéo, 12 min 45 s | 12 |
| 1.5 <i>Projeter</i> , dispositif d'atelier, documents numériques, 2012 | 12 |
| 1.6 2012.11.08, 2013.02.12, série <i>Déposer</i> , épreuves numériques, papier bond, 40x60po | 14 |
| 1.7 <i>Déposer</i> , dispositif d'atelier, document numérique, 2013 | 14 |
| 1.8 <i>Tracer</i> , exploration <i>in situ</i> , documents numériques, 2012 | 16 |
| 1.9 2013.08.20 de la série <i>Enregistrer</i> , images extraites de la vidéo, 5 min 52 s | 18 |
| 1.10 2013.09 de la série <i>S'immerger</i> , échantillonnage de photographies numériques | 20 |
| 1.11 2013.05.25 de <i>S'immerger</i> , image extraite d'un document vidéo, 16 min 21 s | 22 |
| 1.12 <i>S'immerger</i> , exploration <i>in situ</i> , document numérique, 2013 | 22 |
| 2.1 Étude sur la séquence photographique, documents numériques, 2014 | 28 |
| 2.2 Études sur le miroir, le trouble et la trace, documents numériques, 2014 | 30 |
| 2.3 2011.11.06, 2011.10.23 de la série <i>Écrire</i> , détails | 32 |
| 3.1 2013.05.31, 2013.05.27 de la série <i>Habiter</i> , projet en cours, documents numériques | 39 |
| 3.2 2013.08.04 de la série <i>Continuer</i> , détail | 42 |
| 3.3 Vue d'atelier, tests d'accrochage, documentation numérique, 2014 | 44 |
| 3.4 2011.10.23, 2011.10.27 de la série <i>Écrire</i> , détails d'impression | 45 |
| 3.5 Vue d'atelier, tests d'accrochages, documentation numérique, 2014 | 46 |
| 3.6 Vue du CDEx, test d'accrochage, documentation numérique, 2014 | 47 |
| 3.7 Vues d'atelier, tests d'accrochages, documentations numériques, 2014 | 48 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création fait état de mes explorations et de mes réflexions sur l'  d  e d'impermanence et la tentative de la représenter en photographie. Afin de faire émerger ma pratique artistique, j'ai privilégié l'aspect processuel de la recherche en faisant l'expérience du temps dans la durée et en prenant des notes photographiques pour documenter des instants, des détails. Observations et expérimentations sur les reflets changeants de l'eau, le déplacement de la lumière dans un lieu intérieur, la sédimentation de poussières végétales et le parcours d'un vaste espace extérieur m'ont permis de définir différentes composantes de ma pratique, les temps et/de/dans l'image. Suite à l'accumulation de nombreuses photographies, j'ai souhaité questionner le médium depuis les gestes posés et leurs effets – pratique et théorique – afin d'en dégager mon approche. Finalement, en revenant sur la définition de l'image comme étant la présentation d'une absence, j'ai cherché une adéquation entre les images de substances – fluide – et la substance de l'image – papier – afin de souligner le caractère impermanent de l'instant.

Ce processus témoigne d'une ouverture, d'un passage s'opérant depuis une pratique visuelle appliquée, issue des arts graphiques, vers une recherche plus expérimentale en arts visuels ; de la typographie – dessin de caractère –    la photographie – dessin de lumière. De l'observation en passant par les explorations et la captation, j'ai cherché à *animer* l'image par différentes stratégies : sujet fluide et changeant, appareil révélant de l'imprécision et tirage sur papier de base pour épuiser partiellement la représentation. Dans l'optique de maintenir un fragile équilibre entre l'image fixée et l'instant fugace, et pour rendre compte de leur échantillonnage, l'installation donne à voir des fragments de temps suspendus, tels des spécimens éphémères épinglés. Ainsi, mon exposition de fin de m  trise *Spécimens de temps* présente l'aboutissement de mes recherches et questionnements sur l'  d  e d'impermanence dans une écriture photographique, du 10 au 14 mars 2015 au CDEx.

Mots clés : Photographie, image, mouvement, fixité, durée, impermanence, surface, eau, lumière, écriture.

INTRODUCTION

La maîtrise en arts visuels et médiatiques marque le début de mes recherches et réflexions artistiques. Formée en design graphique, je me suis intéressée à la naissance de l'écriture, à l'émergence du langage tant graphique que typographique : depuis le *cunéiforme* – empreinte sur argile – en passant par la *capitalis monumentalis* – gravure dans la pierre – jusqu'à la typographie numérique. J'ai privilégié les formats affiche et livre, l'un pour la vision immédiate, l'autre pour l'aspect séquentiel se déployant au fil des pages. J'ai exploré le support papier, périssable et délicat, et l'imprimerie comme technique de reproduction. En arts appliqués, l'objectif est, pour la plupart du temps, défini d'avance et implique un processus relativement linéaire. Il faut répondre à un mandat dont le produit fini est déterminé d'avance, notamment par sa fonction. Je suis donc arrivée à la maîtrise avec une culture visuelle spécialisée dans un autre domaine, et j'ai choisi d'amorcer ma pratique artistique en privilégiant le processus de recherche plutôt que l'objet fini.

J'ai donc opté pour une approche phénoménologique en étudiant les expériences et les expérimentations vécues. Celle-ci se distribue entre le faire, la remémoration, la lecture et l'interprétation, mon attitude se voulant ouverte et réceptive à ce qui advient afin d'accueillir l'imprévisible. La pensée s'y fait interrogative : indécision et risque de l'indétermination donnent la possibilité d'aller au-delà de la première déduction. Plutôt que de m'imposer un sujet, je l'ai laissé émerger. Il s'est défini en tâtonnant, à force de dérives. Par une démarche exploratoire et indiciaire, j'ai cherché de l'inattendu dans des phénomènes presque imperceptibles, des éléments intrigants du quotidien. C'est par un ensemble de processus – accumulation d'indices, sélection d'images et associations d'idées – que mon sujet de recherche s'est défini, à rebours de ce que pourrait être une sorte de prédétermination.

Je m'intéresse à l'idée d'impermanence, à la fragilité de l'instant, à la prise de conscience du temps s'écoulant inlassablement. Afin de saisir ce(s) moment(s) fugitif(s), j'ai pris des notes photographiques et ai ainsi amorcé une collecte d'images comme autant d'indices me permettant de toucher aux principes fondamentaux de ce que je cherchais. D'une exploration

à l'autre, les moyens utilisés varient : dispositif médiatique, action, travail *in situ* et collectif, photo et vidéo. Privilégiant le processus au résultat, la photographie a d'abord été un outil de documentation visuelle que je n'envisageais pas en tant qu'œuvre. Avec le temps, elle s'est imposée d'elle-même à mes yeux comme le médium le plus pertinent pour explorer cette idée d'impermanence. En ces diverses étapes de production, depuis le cadrage jusqu'au tirage, ce médium m'a amenée à réfléchir à la notion d'image, à ces modes d'apparitions et d'effacement.

Dans un premier chapitre, je commencerai par l'observation du courant de la rivière comme sujet de recherche, puis je définirai les composants essentiels de mes réflexions : l'impermanence, le mouvement et l'image naturelle. Sous forme concise, je rendrai compte des différentes explorations réalisées sur l'image et l'éphémérité de l'instant. Dans un deuxième chapitre, je m'intéresserai à certains principes fondamentaux de la photographie pour en faire ressortir mon approche du médium. J'aborderai les relations entre vision et mouvement, mes choix photographiques et leurs incidences sur l'image, l'acte fondamental de la découpe et pour finir, la photographie comme écriture. Les observations et les interprétations qui en découlent se feront à partir de mes dernières captations de la rivière réalisées en 2014. Dans un dernier chapitre, je reviendrai sur mon approche de l'image photographique et du principe d'altération. Je préciserai ensuite la définition de mon objet d'observation *flux* comme sujet inépuisable. Le papier, surface de l'image, me servira alors à affirmer l'idée d'impermanence par, ce que je nommerai, un *épuisement de l'image*. Enfin, pour souligner le caractère fugitif de ce qui paraît figé, j'envisage d'explorer le potentiel d'actualisation de mes images en utilisant ponctuellement la lumière naturelle, un accrochage précaire et les mouvements du regardeur.

Spécimens de temps, ma première exposition individuelle présentera l'essentiel de mes explorations et réflexions menées au terme de trois années d'études. Elle sera présentée du 10 au 14 mars 2015 au CDEx, Centre de diffusion et d'expérimentation de l'Université du Québec à Montréal.

CHAPITRE I

ÉPROUVER LE TEMPS

1.1 Réfléchir

Au cœur d'une société où tout semble s'accélérer sans cesse, où les choses se font dans l'urgence, j'ai choisi de prendre le temps d'observer des détails changeants. Immobile face au puissant courant de la rivière du Nord, j'observe son débit constant et la complexité de ces mouvements. Absorbée par le grondement de fraîcheur, la force du courant m'entraîne et dirige le flux de mes pensées. Le plan d'eau devient surface de projection, je me sens à la fois observatrice et objet observé. L'environnement naturel, l'instant présent et les sensations en découlant s'entremêlent. Devant ce sujet en renouvellement constant, un phénomène de brouillage m'apparaît.

L'observation de cette matière en perpétuelle transformation a déclenché chez moi une réflexion sur le cours de l'existence et l'impermanence des choses. Et de cette expérience ont émergé des questionnements sur l'image et les moyens de représentation. Mes recherches se sont articulées autour d'une problématique liant l'idée d'impermanence au processus de fabrication d'une image. Qu'est-ce que l'impermanence? Est-ce possible de la représenter, de la faire œuvrer dans ou par l'image photographique, tout en conservant la vraisemblance, l'authenticité de cette expérience? Et qu'est-ce qu'une image? L'éphémère se définit comme ce qui dure peu de temps, ce qui (s')échappe, ce qui ne fait que passer¹.

Christine Buci-Glucksmann décrit l'éphémère comme un art du temps :

L'éphémère capte du temps dans les flux imperceptibles et les intervalles des choses, des êtres et de l'existant. Tout ce qui est « entre » et peut échapper à la présence du présent. Il implique donc une stratégie existentielle ou politique attentive à l'imprévisible².

L'éphémère devient alors le mobile à photographier : saisir le vivant comme *stratégie d'animation* de l'image fixe. Vecteur de transformation, le mouvement est inhérent à

¹ Définition du Centre national des ressources textuelles et lexicales.

² Christine Buci-Glucksmann est philosophe, spécialisée en politique et esthétique. Elle explique que l'*Esthétique de l'éphémère* prend l'art comme symptôme et révélateur d'un temps passage et devenir. (2003). Paris : Éditions Galilée.

l'impermanence. Dans l'ouvrage *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* rassemblant ses images réalisées à partir d'expériences scientifiques sur le mouvement de l'air et de la fumée, George Didi-Huberman cite le physiologiste :

le mouvement est le plus apparent caractère de la vie ; il se manifeste dans toutes les fonctions ; il est l'essence même de plusieurs d'entre elles. [...] chaque mouvement vivant est une transformation de force physique. [...] une transition d'une attitude à une autre³.

Dans mon travail, je cherche le mouvement, le vivant dans l'instant présent, je l'arrête, le ralentis ou l'accélère lors de la captation et suggère la trace de sa présence dans l'image fixe.

Au cours de mes explorations, j'ai travaillé avec deux types d'image : l'image naturelle (fig. 1.1) et l'image artificielle. Une des plus anciennes définitions de l'image est celle de Platon :

J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre [...]. La seule image qui ait grâce aux yeux de Platon, est l'image « naturelle » (reflet ou ombre) qui peut devenir un outil philosophique⁴.

Mes expérimentations sont basées sur l'observation et la création d'images naturelles : une étendue d'eau dont la surface, plus ou moins mouvementée, est mise en lumière. De ces reflets changeants d'un contexte donné, je fabrique des images artificielles, des photographies. Paradoxalement, je tente de fixer les traces du passage de l'instant présent. Le reflet-miroir produit un double, une imitation. Plus intéressant et complexe, le reflet altéré par des mouvements de surface présente une image déformée, fragmentée, abstraite. Celle-ci semble relever de ce que Laurent Lavaud décrit comme étant une « stratégie de l'écart » :

Cette efficacité de l'image se construit à partir d'une tension en elle entre ressemblance et dissemblance. Car une image trop parfaite produit un double, non une image. Elle s'égale alors au modèle, devient son clone, son identique, mais ne respecte pas la distance nécessaire avec l'original. C'est dans l'écart, dans la lacune, que l'image trouve son mode de fonctionnement ; être image, c'est en partie dissembler, trahir son modèle⁵.

J'utilise donc la surface fluide comme un moyen de *vitaliser* l'image, de la fragiliser.

³ Didi-Huberman, G. (2004). *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris : Gallimard, 184.

⁴ Martine Joly est professeure et spécialiste de l'image. Joly, M. (2005). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Collin, 8.

⁵ Laurent Lavaud est maître de Conférences en philosophie ancienne. Lavaud, L. (1999). *L'image*. Paris : Flammarion, 26.



1.1 Étude sur l'image naturelle, document numérique, 2014

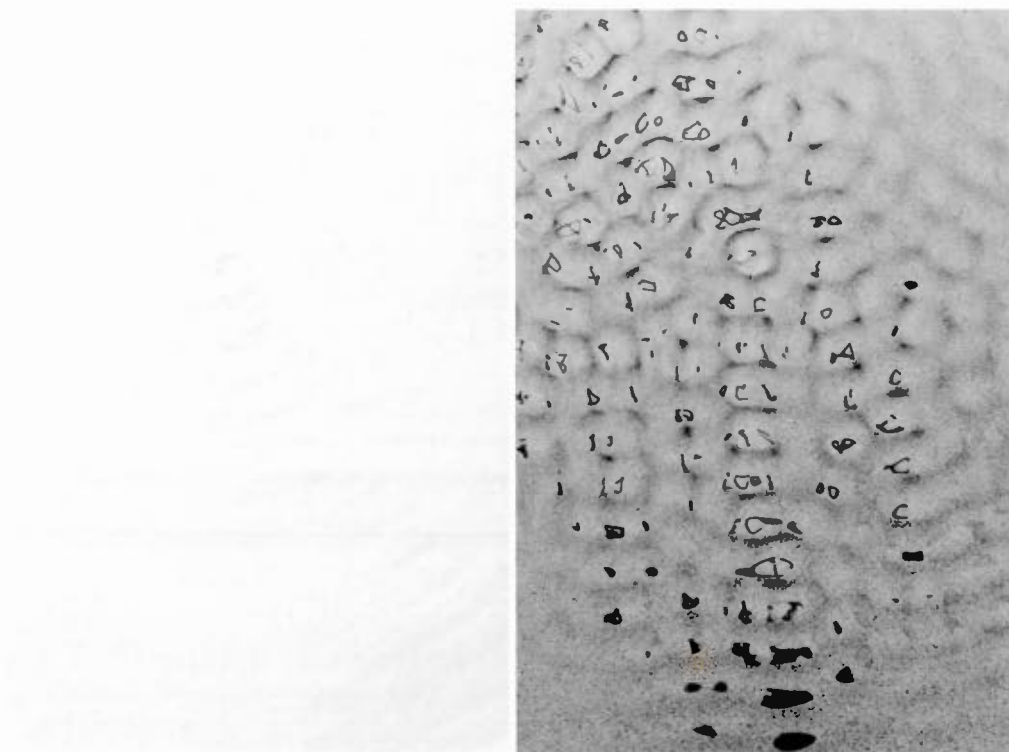
De cette manière, j'en ai déduit qu'il fallait maintenir une certaine tension visuelle en préservant une part de *mystère* dans l'image afin de créer une ouverture pour inviter le regardeur à entrer. Issue du design graphique, j'ai voulu comprendre la culture de l'image en art contemporain dont l'interprétation ouverte fait essentiellement partie. J'ai donc élaboré différentes stratégies de recherche pour interroger et comprendre les composantes de l'image et ses dynamiques inhérentes.

Mon processus de recherche se divise en trois grandes étapes : faire l'expérience du temps en l'appréhendant dans la durée de l'observation, expérimenter les transformations de surface de la matière comme moyen *d'inscrire du temps* par la photographie et travailler avec ces représentations comme traces.

Les explorations suivantes font état de mon cheminement depuis ces trois phases. Mes recherches ont commencé à petite échelle (2 po) pour se déployer ensuite dans l'espace d'une pièce et se poursuivre en plein air. Je suis passée d'un environnement contrôlé générant peu d'inconnu, à un espace intermédiaire offrant une part d'aléatoire plus grande pour terminer avec la vastitude d'un contexte extérieur où l'imprévisible est partout. À travers mes questionnements sur l'image et la photographie, je tente de représenter *l'instant*, de fabriquer des images en temps réel, de représenter la durée, d'explorer l'espace en traçant la lumière, de saisir du temps avec de la lumière et d'investir l'image de la captation de terrain. Mes réflexions sur l'impermanence se manifestent à travers des recherches sur le frémissement de l'instant, l'action en temps réel, les transformations de la matière, le déplacement et les changements de la lumière naturelle et le parcours d'un lieu.

Ces explorations se sont déployées en trois volets. Dans un premier temps, j'ai privilégié des expérimentations à petite échelle afin d'être au plus près des éléments observés. Dans un environnement intérieur, j'ai créé des conditions de laboratoire pour préciser un aspect spécifique de la question. Les explorations *Écrire*, *Projeter* et *Déposer* ont été réalisées dans de petits espaces – contenant – : assiettes, bols, saladiers, bac. Dans la deuxième phase, celles-ci se sont étendues à l'espace d'une pièce, avec ses plans (murs) et ses ouvertures, afin d'obtenir un point de vue plus large. L'intérieur du lieu est largement influencé par l'apport de lumière naturelle, ajoutant ainsi une part d'imprévisible à la recherche. Les explorations *Tracer* et *Enregistrer* ont été réalisées dans un espace d'exposition et un atelier. Dans le troisième volet, la rivière étant le point d'ancrage de mon sujet de recherche, j'ai poursuivi mes expérimentations à l'extérieur. La complexité d'un environnement naturel implique de négocier avec les aléas du terrain et ajoute une grande part de hasard dans l'exploration de l'image. L'exploration *S'immerger* a été réalisée au bord de l'océan.

Afin de faire ressortir les éléments spécifiques de ces explorations, j'ai opté pour une compilation de données en suivant une grille d'analyse contenant les rubriques suivantes : mise en contexte, question, intention, laboratoire, observations physiques, théoriques et photographiques et influences. Pour permettre une vue d'ensemble, j'ai choisi de réduire le corps de la typographie d'un point afin de faire entrer sur une double page les photographies et les énoncés.



1.2 2011.11.06, 2011.10.23 de la série *Écrire*, épreuves numériques, papier bond, 40 x 60 po



1.3 *Écrire*, dispositif d'atelier, document numériques, 2011

1.2 Écrire

date : automne 2011
 durée : 2 heures x 3
 échelle : bassin d'eau, 10 po de diamètre
 documentation : photographique

Question

Comment préserver la *vibration*⁶ de l'instant dans l'image photographique?

Intention

Dans un environnement contrôlé, tenter de reproduire une forme de complexité semblable aux flots de la rivière à partir d'un générateur de forme aléatoire, sorte de machine à dessiner avec la lumière, afin de faire le lien avec l'image naturelle trouble et changeante de la rivière.

Laboratoire

Pour ce faire, j'utilise le principe de *cymatique*⁷ : l'étude des sons à travers la représentation visuelle des ondes. Le dispositif technique *low tech* est composé d'un amplificateur, un haut-parleur, un bassin d'eau et de l'éclairage artificiel (fig. 1.3).

Observations physiques

Les ondes sonores sont transférées au liquide qui réagit instantanément aux changements de fréquences. Ceux-ci donnent à voir des configurations formelles changeantes mises en relief par divers types d'éclairage. L'eau est instable et hyper-réactive, transparente et réfléchissante, ses propriétés la font changer d'aspect extrêmement rapidement. La teinte des contenants influence le contraste des formes émergentes.

Observations théoriques

En tant qu'agent de transmission du mouvement, l'eau s'est révélée le médium approprié pour explorer la notion d'impermanence. La surface de l'eau me sert d'interface en traduisant en images les ondes sonores. Ce phénomène pourrait-il illustrer les mécanismes d'apparition à la conscience?

Observations photographiques

Les éclats éphémères sont devenus des inscriptions photographiques. Les motifs donnent à voir l'émergence d'un frémissement, des formes graphiques ressemblant à de l'écriture cunéiforme (dissociation du plan initial, signe d'apparition) et à l'affirmation du sujet par de hauts contrastes et une précision des contours (fig. 1.2).

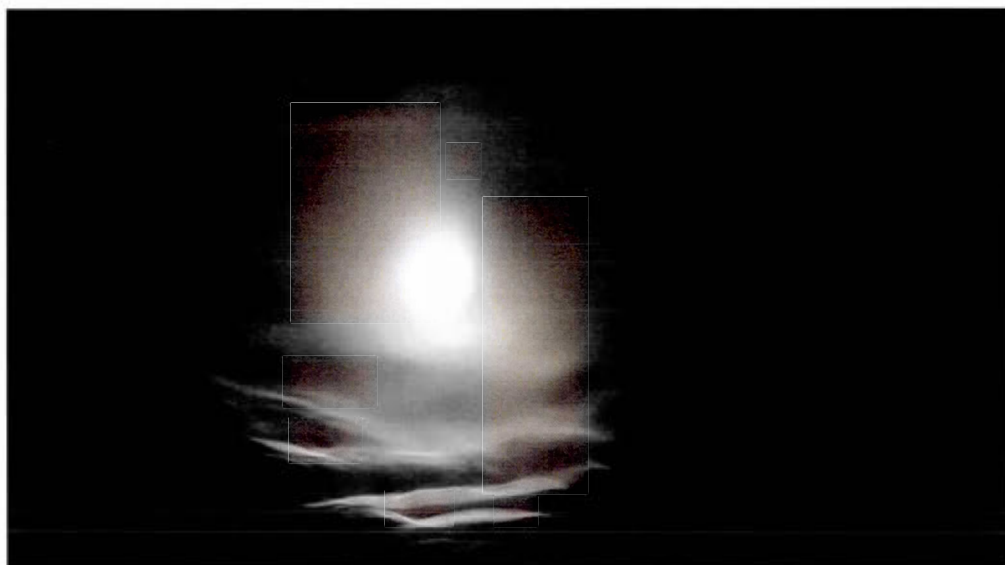
Influence artistique

Finnbogi Petursson⁸ s'intéresse aux rapports entre visible et invisible, aux déplacements des ondes dans l'espace et le temps. Ses œuvres *Circle* (1991) et *Infra-Supra* (2014) ont influencé ma première expérimentation. Elles présentent le déploiement d'ondes acoustiques avec une grande finesse et une maîtrise des outils technologiques (voir Annexe).

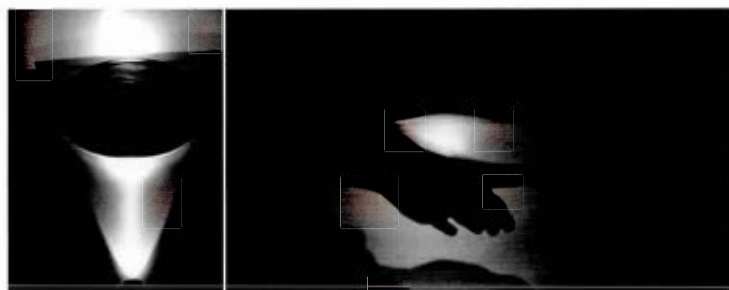
⁶ Ce que je nommais « vibration » en début de parcours est défini par Barthes comme étant une « animation » : « elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une « animation ». La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux images « vivantes ») mais elle m'anime [...] ». Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

⁷ Procédé mis en place par Ernst Chladni, fondateur de l'acoustique moderne. Lauterwasser, A. (2005). *Images sonores d'eau*. Paris : Médicis.

⁸ Artiste islandais, Finnbogi Petursson considère le son comme une substance générant des dessins et des sculptures.



1.4 2012.03.21 de la série *Projeter*, extrait d'un document vidéo, 12 min 45 s.



1.5 *Projeter*, dispositif d'atelier, documents numériques, 2012.

1.3 Projeter

date : hiver 2012

durée : 30 minutes

échelle : bassin d'eau et mur de projection, 30 po de diagonale

documentation : vidéographique

Question

En quoi mon intervention directe sur le mouvement de l'eau affecterait-elle l'image, la représentation de l'expérimentation?

Intention

Dans un espace contrôlé, en substitut à la rivière, m'immiscer en tant qu'agent dynamique générateur de formes aléatoires afin de conserver une *vibration* naturelle dans l'image photographique.

Laboratoire

Le dispositif technique se compose d'un *acteur-manipulateur*, une lampe torche, un bassin d'eau, un mur-écran et un système de son. J'agis comme interface par l'écoute et la transmission en temps réel de mes réactions aux sons en touchant la surface de l'eau (fig. 1.5).

Observations physiques

Ma réaction au son et celle du liquide sont presque synchrones. Les gestes se répercutent dans l'eau et projettent instantanément des ondulations lumineuses sur le mur-écran. En interagissant avec le reflet, l'image se renouvelle constamment et semble *vivante*.

Observations théoriques

Les reflets projetés sur un mur-écran deviennent une extension en temps réel de mon expérience sensorielle aux sons. Le transfert entre la production et la perception de l'image est amenuisé, ce que je vois est en train de se faire. La fabrication d'image est ici « performative », chorégraphique, sorte d'expérience globale.

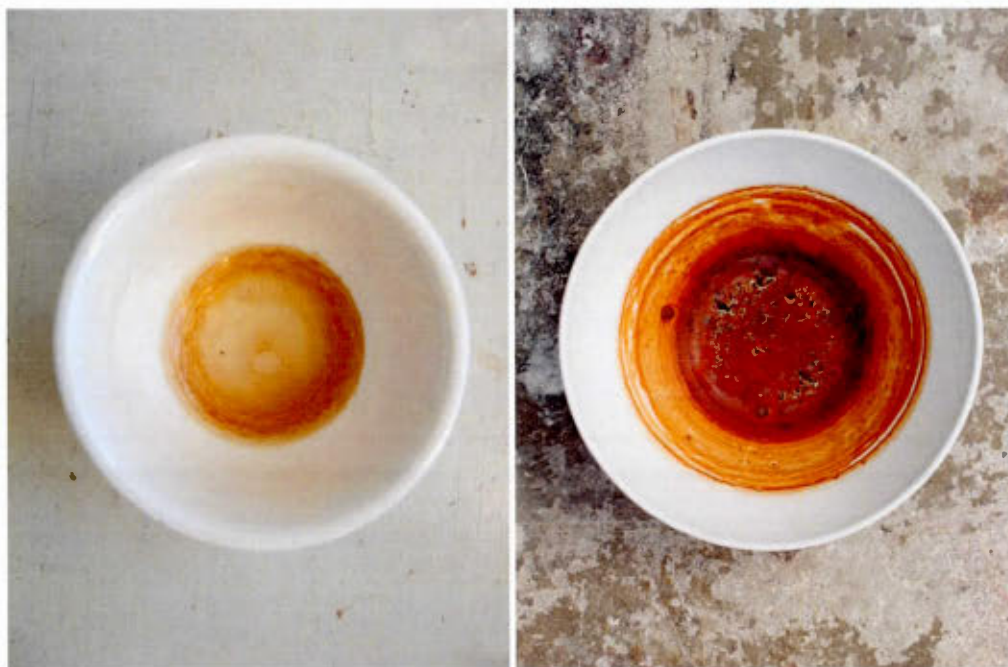
Observations photographiques

Des arrêts sur image de l'enregistrement donnent à voir des ondes aériennes presque voilantes. Les flux liquides et lumineux se sont amalgamés à la prise de vue. Le bruit des pixels ajoute une couche technique tout en retranchant des détails (fig. 1.4).

Influence artistique

Dans l'œuvre *Notion Motion*⁹ (2005), le studio Olafur Eliasson utilise le principe d'action-réaction de manière très perfectionnée. En marchant sur une passerelle, le spectateur provoque des vibrations qui se répercutent dans l'eau en générant des vagues, elles-mêmes éclairées et projetées sur le mur adjacent (voir Annexe).

⁹ Artiste danois, Olafur Eliasson réalise des installations immersives en utilisant la lumière, l'eau et la température de l'air. Eliasson O., Ursprung P. (2012). *Studio Olafur Eliasson : An Encyclopedia*. Köln : Taschen.



1.6 2012.11.08, 2013.02.12 de la série *Déposer*, épreuves numériques, papier bond, 40 x 60 po.



1.7 *Déposer*, dispositif d'atelier, document numérique, 2013.

1.4 Déposer

date : hiver 2013

durée : de 1 jour à 1 mois

échelle : tasses, bols, saladiers, de 2 po à 15 po de diamètre

documentation : photographique

Question

Comment mettre en image la durée, l'idée de temps?

Intention

Dans un environnement contrôlé, imiter le principe de sédimentation des formations géologiques comme générateur de traces aléatoires créées par l'évaporation de l'eau.

Laboratoire

Le dispositif se compose de tasses, bols et saladiers blanc, d'eau et de particules végétales. Je produis diverses dilutions de poussières que je laisse lentement s'évaporer (fig. 1.7).

Observations physiques

Le dépôt se fait graduellement sur les parois des contenants et présente des aspects changeants à différents moments d'évaporation. Les strates obtenues ont des similitudes avec des phénomènes de plus grandes échelles – canyon.

Observations théoriques

La déshydratation laisse des traces du passage du temps à divers stades de transformation. L'accumulation de couches/cernes suggère une sorte de plan-séquence, une « chronophotographie » du processus d'évaporation.

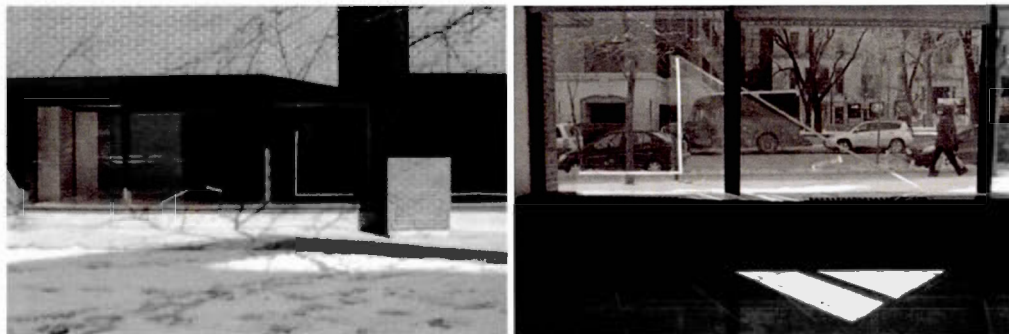
Observations photographiques

Les couleurs humides sont lumineuses puis se ternissent une fois desséchées. N'étant plus liées par l'eau, les particules créent des fissures, des sortes de dessins de poussière. Les contenants déposés sur le sol de l'atelier sont photographiés en plongée. Deux temps cohabitent dans ces images : les marques d'usure inscrites sur le plancher et les strates d'évaporation dans le récipient. Au cadrage de la prise vue s'ajoute, au centre, le cadre *rond* et blanc du contenant (fig. 1.6).

Influence artistique

Durant cette période, le travail de Wolfgang Laib¹⁰ m'a beaucoup influencée, notamment la collecte de pollen – matière végétale poussiéreuse – pour en faire un tableau minimaliste d'un jaune ultra-vibrant et d'une matérialité ultra-vivante. J'ai d'ailleurs pu expérimenter l'œuvre *Pollen from Hazelnut* présentée au MOMA durant l'hiver 2013. Ce projet témoigne d'une approche lente et méditative de la pratique artistique (voir Annexe).

¹⁰ Artiste allemand, Wolfgang Laib réalise des sculptures à partir des matériaux naturels. Il est influencé par les philosophies orientales comme le bouddhisme zen et le taoïsme. Frémon, J. Sonmez, N.(2007). *Wolfgang Laib*. Paris : Galerie Lelong.



1.8 *Tracer*, exploration *in situ*, documents numériques, 2012.

1.5 Tracer¹¹

date : hiver 2012

durée : 5 jours

échelle : espace d'exposition, 60 pi x 20 pi au sol, 10 pi de haut

documentation : photographie et vidéo

Question

Comment envisager la notion de temps dans l'espace de la galerie?

Intention

Dans un espace architectural, considérer la lumière naturelle en tant que sujet.

Laboratoire

Le dispositif se compose de *traceurs* de ruban à masquer, d'un espace architectural comme *contenant* – mur et ouverture – et de la lumière du soleil. Sur une période de cinq jours, durant huit heures, chaque heure nous traçons les contours des formes lumineuses des rayons du soleil projetés sur le sol (fig. 1.8).

Observations physiques

Une correspondance se crée entre intérieur et extérieur. Les rayons lumineux sont découpés par les ouvertures de l'espace et créent des formes géométriques sur le sol. Celles-ci se déplacent de manière presque imperceptible. Nous constatons seulement que la lumière s'est décalée.

Observations théoriques

La prise de conscience du mouvement de la lumière, de la rotation de la Terre autour du soleil, favorise une vision plus holistique de la réalité du lieu observé. L'accumulation des traces au sol suggère un plan-séquence décomposant le déplacement – la durée –, sorte de chronophotographie. L'exploration spatiale s'est transformée en exploration temporelle, intrinsèquement liée à la lumière naturelle.

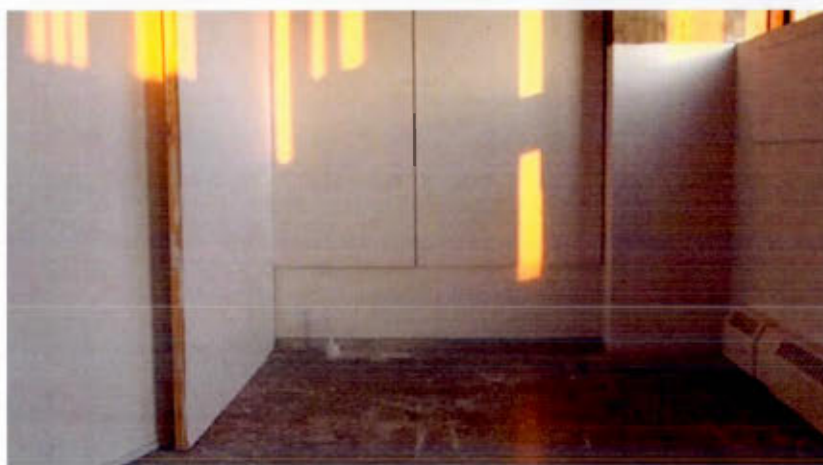
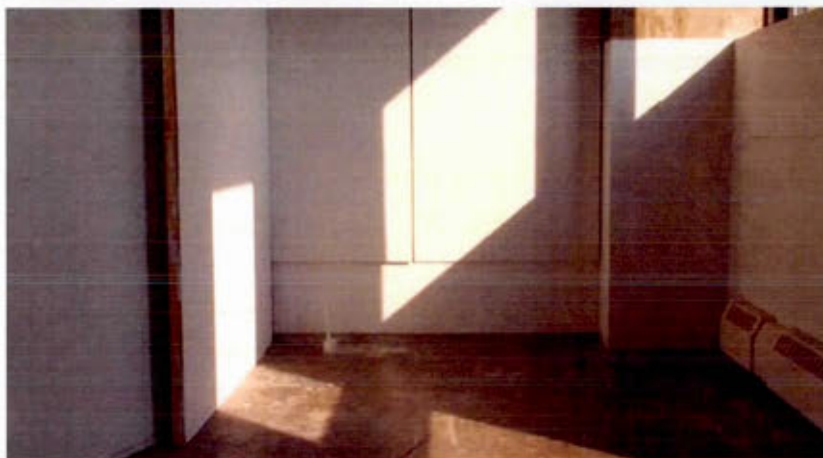
Observations photographiques

L'exploration est enregistrée avec plusieurs appareils photographiques et caméras vidéo permettant de multiples points de vue. Les traces se sont additionnées sur le sol et dans les machines, mais les captations resteront des documents d'archives, l'essentiel de cette exploration résidant dans l'expérience collective *in situ* de cerner la lumière, plus que dans l'image.

Influence artistique

—

¹¹ Projet collectif *Décalage* réalisé par Léna Mill-Reuillard, Marlène Tajan, Josée Courtemanche et Aurélie Painnecé. Présenté au CDEx du 14 au 19 avril 2012.



1.9 2013.08.20 de la série *Enregistrer*, images extraites de la vidéo, 5 min 52 s.

1.6 Enregistrer

date : été 2013

durée : 8 heures

échelle : espace atelier, 10 pi x 20 pi au sol, 15 pi de haut

documentation : vidéographique

Question

Peut-on saisir le temps en lui même, en réduisant au minimum les éléments de représentation dans la composition de l'image?

Intention

Dans l'espace de mon atelier, en contact avec l'extérieur depuis les fenêtres, tenter de transmettre l'idée d'un espace-temps et d'une durée à partir d'une captation vidéo. Le but de l'expérience est d'intervenir/interagir le moins possible sur l'objet observé.

Laboratoire

L'expérimentation est menée dans l'espace d'atelier comme contenant/support, avec la lumière naturelle et directe comme sujet et une caméra fixe sur trépied en mode *time-laps*. Durant le jour, toutes les dix secondes, une captation du lieu est prélevée.

Observations physiques

Les plans d'ouverture des fenêtres sont projetés sur les murs et le sol. La lumière se déplace dans l'espace tout au long de la journée, variant d'intensités et de tonalités selon la densité des nuages.

Observations théoriques

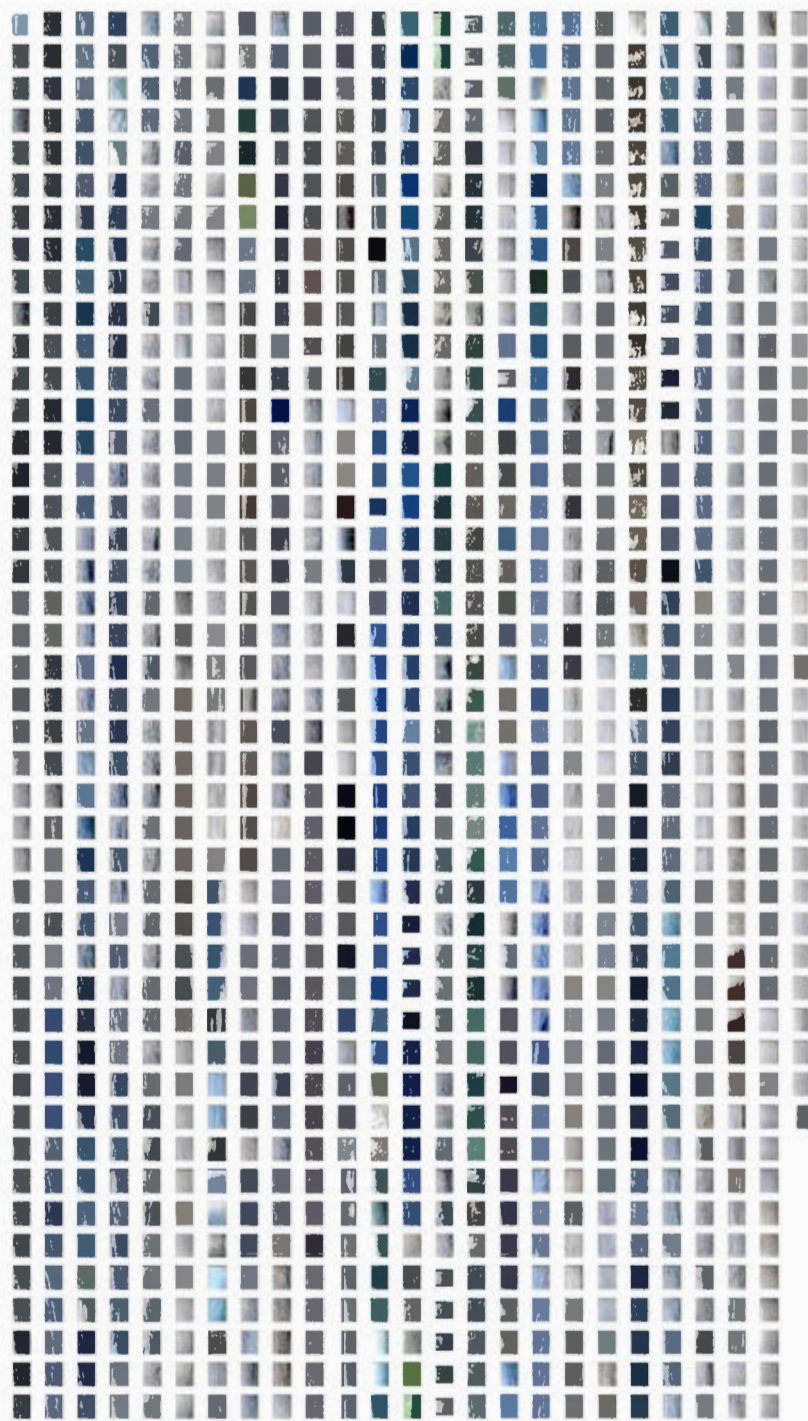
Le déplacement de la lumière peut être considéré comme un événement et l'espace vide de l'atelier comme un canevas blanc où il s'inscrit. L'exploration confirme l'influence que peut avoir la lumière sur ma perception du lieu et la représentation que je m'en fais. La réduction permet de voir le potentiel d'une représentation où le sujet est minimal. Cet exercice met également en relief les mouvements extérieurs au cadre de l'image, le hors-champ.

Observations photographiques

Le visionnement accéléré montre une compression du temps, un peu à la manière de *Déposer* (chapitre 1.4). Il permet de voir clairement le lent déplacement de la lumière dans l'espace et son incidence sur la perception qu'on a du lieu. La vidéo rend compte de la durée avec très peu d'éléments et d'interventions. Réduit au strict minimum, le cadrage présente des murs blancs et un sol gris sur lesquels des formes lumineuses géométriques évoluent (fig. 1.9).

Influence artistique

—



1.10 2013.09 de la série *S'immerger*, échantillonnage de photographies numériques.

1.7 S'immerger

date : automne 2013
durée : 3 semaines
échelle : immense, océan, Percé
documentation : photographique

Question

De quelle manière la captation de terrain influence-t-elle la recherche d'images pouvant contenir l'idée d'impermanence?

Intention

En extérieur, s'immerger dans le paysage marin afin d'éprouver les éléments naturels et les conditions atmosphériques, pour tenter de comprendre et d'intégrer ma recherche sur l'image.

Laboratoire

J'ai travaillé avec une étendue d'eau de très grand format et des *stimuli* ondulatoires de sources multiples : courants, vents et marées. Situé sur le vaste site naturel de Percé, le dispositif est composé d'un immense contenant – océan –, d'eau de mer, du ciel, de nuages et de la lumière.

Observations physiques

Immergé dans le paysage, le rapport entre la masse de l'eau et l'observateur est disproportionné, favorisant l'impression d'être absorbée par le sujet observé. L'océan apparaît comme un miroir du ciel dont le reflet est pulvérisé par la surface mouvementée. Les variations de la lumière et des nuages modifient les teintes de l'eau. Les mouvements de surface sont multiples : vague, houle, ondulation, frémissement, goutte.

Observations théoriques

Face à l'immensité du lieu, la présence du photographe et son point de vue sont minimisés. Soumise aux conditions atmosphériques, la captation de terrain exige une implication physique. Celle-ci figure indirectement dans l'image par une esthétique plus documentaire.

Observations photographiques

Les motifs ondulants de l'eau donnent une référence d'échelle à l'image, on peut connaître la distance focale selon leurs tailles. En mode camera subjective, des gouttes d'eau sur l'objectif créent des zones floues et complexifient les plans, en ajoutant une couche de sens dans l'image. Malgré un vaste échantillonnage de documentations visuelles (fig. 1.10), je ne suis pas parvenue à faire une représentation non référentielle de l'océan ; le sujet est très connoté.

Influence artistique

Face à l'horizon, appareil photo à la main, il m'a été impossible de faire abstraction de la série *Seascape* de Hiroshi Sugimoto¹². Composition identique et nuances subtiles influencées par les conditions atmosphériques et la durée de l'exposition, ces images montrent le temps qui passe. Elles donnent à voir une sorte d'espace de réflexion, cette ouverture que je recherche dans la représentation (voir Annexe).

¹² Photographe japonais, Hiroshi Sugimoto travaille avec la notion de temps et son écoulement, tant au niveau esthétique que conceptuel et philosophique. Sugimoto, H. (2010). *Hiroshi Sugimoto : catalogue*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.



1.11 2013.05.25, série *S'immerger*, image extraite d'un document vidéo, 16 min 21 s.



1.12 *S'immerger*, exploration *in situ*, document numérique, 2013.

Notes

À force d'observer et de documenter le sujet océan, j'ai fini par plonger physiquement dedans (l'eau froide). En plan large, une captation vidéo réalisée de manière rudimentaire (fig. 1.11), témoigne d'une série de tentatives de plonger dans l'image. Cette exploration marque le passage d'expérimentations à petite échelle en espace contrôlé à une sorte de plongeon symbolique dans le vaste champ de la recherche artistique. La mémoire de l'expérience demeure plus intéressante que les traces photographiques. L'implication physique dans la captation et son effet sur la représentation deviendront des éléments incontournables dans mon approche du médium (fig. 1.12).

Influence artistique

La démarche introspective de Normand Rajotte¹³ et l'esthétique documentaire de ses photographies convergent avec mon approche du médium. Examiner la surface des choses, chercher des empreintes éphémères et répertorier des traces du passage du temps afin de représenter des paysages intimes, matériels et contemplatifs (voir Annexe).

¹³ Artiste québécois, Normand Rajotte s'intéresse au paysage autour de lui et photographie les signes de changements, animaux, végétaux et minéraux. Rajotte, N. (2004). *Marcher sa trace : photographies*. Montréal : Les 400 coups.

CHAPITRE II

LA PHOTOGRAPHIE : SAISIR LE FUGITIF

2.1 Les mouvements du voir

Dans mon processus de recherche, le temps alloué à l'observation est essentiel, il est de l'ordre de l'éclair quand le regard est captivé ou plutôt contemplatif s'il est immergé dans le mouvant. Face à la rivière, dans l'immobilité de mon corps, la vue circule. Les globes oculaires suivent du regard, les paupières s'ouvrent et se ferment, « la vision est suspendue au mouvement¹⁴ ». Dans ces moments d'observation, je m'immerge dans le flux de la rivière et dans l'instant présent. Ce regard attentif sur le courant, dénué de repères fixes, accentue la sensation de mobilité et d'instabilité de la vision.

J'ai souhaité faire une analogie entre le fonctionnement de l'œil et la manière dont opère une image. Pour explorer le processus de vision, j'utilise la surface fluide afin de troubler la vue, de déstabiliser l'activité mentale. L'œil, organe humide, est constitué de différents liquides lubrifiants – humeur aqueuse et vitrée, voile lacrymale – afin de rendre la vision nette. Nous voyons littéralement à travers l'eau. À l'inverse, pour produire une image depuis l'extérieur, le reflet se forme sur la surface liquide. J'utilise alors l'hyperréactivité de cette substance pour troubler la réflexion et altérer la clarté de sa représentation. Cette stratégie de déformation du réel me permet de m'interroger sur la notion d'image et son degré de conformité avec l'espace référentiel.

La lumière diffusée par le ciel nuageux se reflète sur la surface de l'eau et crée une image. Les ombres portées des roches et des végétaux forment une zone sombre à travers laquelle on peut voir le fond. Quand la lumière se réfléchit, elle crée un voile miroitant empêchant la vue d'aller plus loin. La lumière rend visible et en même temps, elle cache, elle occulte en créant des images-écrans. Dans ce cas, il est possible de voir dans l'ombre, dans les zones obscures¹⁵.

De la même manière, la vision se fait à travers le noir – de la pupille – et à la différence, l'image se forme au fond de l'œil, non à sa surface. Lieu de passage entre deux réalités, la

¹⁴ Merleau-Ponty, M. (1985). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 17.

¹⁵ Récit de captation à la suite d'une prise de vue extérieure. Juillet 2014.

pupille est un seuil entre ouverture vers l'extérieur et entrée vers l'intérieur. De là, se crée un mouvement de va-et-vient entre projection et absorption.

Ces moments d'observation permettent une immersion dans le mouvement. D'abord une attention diffuse, circulante et contemplative s'installe puis, quelque chose attire l'oeil. Quand le regard s'arrête, l'attention se monopolise et la « chasse » photographique commence. Éclats, halos, scintillements, leurres interpellent l'attention ; le mouvant, le changeant, l'insaisissable la retient. Ces mouvements inclus dans l'acte de voir et dans les rapports entre mouvement et fixité, net et trouble, surface de l'oeil et de l'eau, lumière et obscurité m'ont amenée à approfondir la notion d'image. Face à la difficulté de saisir le mouvant, j'ai commencé à le documenter avec un appareil photographique.

2.2 L'appareil, jouer contre

Au cours de la maîtrise, j'ai exploré différents rendus d'image avec plusieurs appareils numériques : compact, réflex, hybride et caméra. Plus l'appareil était sophistiqué, moins la photographie me semblait intéressante. Les machines professionnelles produisent des images hyperréalistes, froides, dures et trop détaillées. Selon moi, la photographie relève de la trace lumineuse et cette netteté augmentée par la haute définition diverge avec ma vision de l'image. Ce que je cherche est plus disparaissant – ou apparaissant –, moins défini. J'ai donc poursuivi mes recherches avec un appareil grand public de qualité moyenne. Son aspect compact m'accommode particulièrement puisque, pour prendre des photos, je grimpe sur des roches, travaille près de l'eau et le tient à bout de bras. Avec un capteur et une optique réduits, l'appareil fait des images moyennes. Et le format *JPEG*¹⁶ détruit des informations et altère la définition de l'image pour alléger le fichier. Ce principe de moyenne m'intéresse dans la mesure où il semble créer un équilibre entre la saisie – photographique – et la perte – d'information engendrée par la prise.

¹⁶ Norme définissant le format d'enregistrement d'une image fixe compressée.

La nature tout entière est un système dans lequel les informations se désagrègent progressivement, conformément au principe de la thermodynamique. [Avec la photographie] l'homme s'oppose à cette entropie naturelle non seulement en recevant des informations, mais aussi en les stockant et en les transmettant ainsi qu'en en produisant intentionnellement¹⁷.

Dans un double geste, mes tentatives oscillent entre une volonté de retenir des informations et une envie de les laisser s'abîmer, se décomposer, progressivement. Dans le processus lié à l'image photographique, depuis la vision jusqu'à l'impression, il est question de pertes – contexte, définition... Vouée à se dissiper, je cherche une sorte de *devenir souvenir de l'image*, dans l'accumulation des manques.

C'est dans ce que Villem Flusser nomme « l'agir programmé » que je cherche des zones d'indétermination :

L'appareil photo est programmé à produire des photographies, et chaque photographie réalise une des possibilités qu'offre le programme de l'appareil [élevé, mais fini]. [...] le photographe s'emploie à dénicher les possibilités encore non découvertes [...] Son intérêt est concentré sur l'appareil ; le monde n'est pour lui qu'un prétexte pour réaliser les possibilités de l'appareil. En d'autres termes, il ne travaille pas, il n'entend pas transformer le monde : il recherche des informations. [...] le photographe ne joue pas avec son appareil, mais contre lui¹⁸.

Alternant entre une connaissance technique autodidacte et une volonté de ne pas tout contrôler, j'explore les possibilités de l'appareil et cherche l'accident, l'étonnement de découvrir une image différente de ce que j'ai vu. Je joue avec l'appareil, je joue aussi *contre* lui.

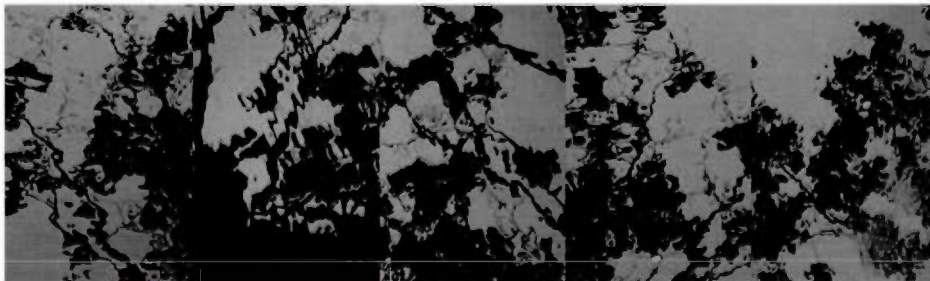
Avec un appareil photo, on devient tout d'un coup plus attentif à ce qui se passe autour. Comme le dit Villem Flusser, le geste photographique est celui d'une « personne à l'affût, un chasseur¹⁹ ». L'écran numérique sert à viser, présente l'image en la découpant du réel et la matérialise en même temps. Cette image-écran se fait interface et point de focus. S'en suit le cadrage où je conserve uniquement les mouvements liquides et lumineux. Les repères fixes et reconnaissables sont évacués. Puis, le moment décisif de la captation est l'arrêt, cette fraction

¹⁷ Vilém Flusser est philosophe, il s'intéresse, notamment, à la photographie, les médias, la communication et la production artistique. Flusser, V. (1996). *Pour une philosophie de la photographie*. Strasbourg Circé, 53.

¹⁸ *Ibid*, 28-29.

¹⁹ *Ibid*, 37.

de seconde où la décision est prise de suspendre le temps. Le déclencheur immobilise cet instant à jamais et l'extrait du réel. Avec le flux comme sujet de captation, le moment décisif est plus diffus et se confond avec celui d'après (fig. 2.1). Des allers-retours entre images et réglages permettent de voir immédiatement si la captation révèle quelque chose d'inattendu. Mon intention est semblable à celle que décrit Villem Flusser, « ce geste [photographique] chasse de nouveaux états de choses, des situations encore jamais vues, des informations : il chasse l'improbable²⁰ ». Avec l'appareil, j'observe en détail le frémissement presque imperceptible des petites choses, souvent difficiles à voir ou à concevoir à l'œil nu. Ainsi, l'utilisation de cet appareil fait émerger chez moi une « photomanie²¹ », les prises et les points de vue se succèdent et s'accumulent pour scruter le sujet dans ses moindres détails. Ces captations à répétition donnent la possibilité de choisir, parmi de nombreuses prises, celles qui me « point²² » le plus. À chaque fois que j'appuie pour capter, il est déjà trop tard. Dans le processus de prise de vue, des délais s'additionnent : entre voir, penser, déclencher l'appareil, plusieurs secondes se sont écoulées. L'image est en retard, diffère de ce qui a été vu, et révèle parfois l'inattendu recherché. Bien que les multiples fichiers numériques soient sauvegardés, je ne visionne ces images que dans un temps lui aussi décalé. Pour mieux me distancier de l'expérience vécue, pour laisser œuvrer la mémoire – *ce devenir souvenir de l'image* –, j'attends des semaines, des mois, parfois des années. Cela me permet de porter un regard nouveau et différencié sur mes images



2.1 Étude sur la séquence photographique, documents numériques, 2014.

²⁰ Flusser, V. (1996). *Pour une philosophie de la photographie*. Strasbourg Circé, 44.

²¹ *Ibid.*

²² En référence au *punctum* dont parle Barthes, le détail poignant dans la photographie. Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

2.3 La découpe d'un instant, d'un fragment

On le sait, l'acte fondamental de la photographie réside dans le cadrage, c'est-à-dire dans le fait d'opérer une coupe à même le réel, en sa nature concrète spatio-temporelle. Ce geste est radical – coupe – parce qu'il fige un seul instant parmi d'autres et isole une seule portion d'une étendue spatiale plus vaste. Je tenterai ici de faire comprendre la manière dont cet acte est investi chez moi en prenant appui sur certains propos de Philippe Dubois à cet égard²³.

Ainsi, la prise photographique interrompt et immobilise un fragment du *continuum* temporel. Elle prélève et retient un pan d'espace. Cette prise engendre sa perte et en même temps, le préserve de sa disparition, laissant voir le caractère révolu de tout événement – dont celui de mes expérimentations – ainsi que la part réelle de ce qui a été et qui n'est plus – la trace. Des couches sédimentaires de *Déposer* (chapitre 1.4), il ne reste que des traces photographiques. Des ondes acoustiques fluctuant si rapidement que je les ai à peine vues de *Écrire* (chapitre 1.2), il ne subsiste que deux fractions de seconde visuelles extraites le 6 novembre 2011 et perpétuées dans mon espace d'atelier par la photographie. Ces hors temps semblent préservés de leurs disparitions, mais l'image n'est que sursis.

Le geste de la découpe circonscrit un espace – champ – et exclut tout le reste – hors-champ. Certains indicateurs donnent accès à ce qui manque autour, *un au-delà de l'image*. Vaste *continuum* de temps et d'espace, le sujet photographique *Rivière* entre dans le cadre d'un côté pour en ressurgir de l'autre. Le flux se poursuit dans le hors-champ suggérant ainsi un défilement continu, une extension et une contraction de l'espace, une sorte de respiration.

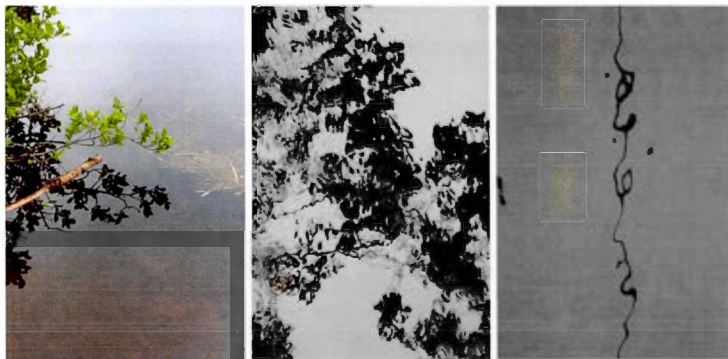
Avec mon type de cadrage qui privilégie une vision rapprochée, je me concentre sur l'aspect changeant du sujet – eau et reflet. Or qui dit réflexion, dit miroir. Et avec l'eau, les jeux de miroirs sont sans cesse renouvelés et donnent l'impression de se multiplier et se complexifier au-delà de la coupe. Ces réflexions laissent percevoir uniquement certains fragments du hors

²³ Philippe Dubois est théocien et écrit des essais sur le cinéma, la photographie et la vidéo. Dubois, P. (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : F. Nathan, 185.

champ de cette coupe. Dubois fait bien comprendre ce principe quand il parle de « l'image miroirique²⁴ » :

On voit bien qu'il s'agit principalement de multiplier les regards à l'intérieur du champ, d'éviter la planéité de la vision monoculaire de l'appareil, non pas en mimant l'effet stéréoscopique du regard humain, mais en marquant beaucoup plus radicalement dans toute son hétérogénéité, une vision éclatée et polymorphique de l'espace photographique²⁵.

Ainsi, l'image du reflet opère ce que Dubois appelle « une révulsion du regard²⁶ ».



2.2 Études sur le miroir, le trouble et la trace, documents numériques, 2014.

En me basant sur les principes du réalisme en photographie, j'ai tenté de discerner à quoi l'ensemble de mes captations de reflets pouvait correspondre. Ainsi, selon cette logique, trois niveaux d'abstraction seraient à l'œuvre dans ces images (fig. 2.2) : miroir du réel – mimesis –, transformation du réel – illusion – et trace d'un réel – index –. Le reflet me permet d'étudier la question du hors-champ. Plusieurs pans d'espace hors champ cohabitent dans mes photographies. Plus ils sont nombreux, plus il est difficile de les situer les uns par rapport aux autres. Les fluctuations de la surface de l'eau, modifiant constamment les angles de réflexion de l'environnement réel, font moduler les images naturelles. La représentation est si morcelée qu'il est impossible de distinguer le contexte qui devient alors kaléidoscopique. J'ai tenté de

²⁴ Dubois, P. (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : F. Nathan, 185.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

dégager la structure de mes images de reflets, de trouver les différents axes renvoyant à chaque fragment du contexte dont elles sont extraites, sans pouvoir y parvenir. Il y a quelque chose de vertigineux dans les jeux de miroirs, la mise en abîme qu'ils produisent est presque infinie. Il semblerait que, de manière métaphorique, j'ai exploré les principes du réalisme photographique à travers l'image naturelle. Au premier niveau d'abstraction, l'eau calme renvoie une image fidèle de son environnement, elle redouble le réel. Au deuxième niveau, les éléments reflétés sont identifiables – ciel, nuage, feuille, branche, roche. Le miroir fluide est troublé et l'image se forme et se dilue continuellement. Quant au dernier niveau, les mouvements de surface sont si soutenus que plus rien ne subsiste des reflets du hors-champ. Seuls persistent des éclats lumineux et traces obscures sur fond de ciel gris. Le réel devient trace et les multiples hors-champs, illusions.

2.4 L'écriture photographique

Photographier signifie enregistrer de la lumière. Étymologiquement, *photo-* se rapporte à l'utilisation de la lumière et *-graphie* à ce qui se peint, se dessine, s'écrit²⁷. Photographier, c'est donc peindre, dessiner, écrire avec la lumière. Depuis mes études en design graphique, je m'intéresse à la notion d'écriture, de son origine avec le *cunéiforme* – empreinte d'un roseau sur une tablette d'argile – en passant par la *capitalis monumentalis* – gravure lapidaire lisible par l'ombre et la lumière – jusqu'à la typographie contemporaine – impression de caractères de plomb sur papier. Depuis quelques années, je m'intéresse également à la lumière. À la maîtrise, elle est devenue une composante essentielle de mes recherches. À l'aide de différentes sources – naturelles ou artificielles –, j'expérimente les éclats qu'elle crée à la surface de l'eau et les inscriptions graphiques (fig. 2.3) qu'elle laisse sur celle du capteur photographique. Par la lumière, j'explore l'émergence de l'image – naturelle et artificielle –, ses instances d'apparition et de disparation. Les flux liquides et lumineux

²⁷ Définition du Centre national des ressources textuelles et lexicales.

s'amalgament dans la photographie et leurs saisies laissent des marques, des signes graphiques se rapprochant du dessin.



2.3 2011.11.06, 2011.10.23 de la série *Écrire*, détails.

À la suite de nombreuses observations, j'ai collecté des indices des événements matériels liés au temps. Pendant deux ans, j'ai privilégié l'expérience de la captation de l'image naturelle à l'image artificielle, résultante que j'envisageais en terme de document. En accumulant une grande quantité de notes visuelles, j'ai fini par me constituer un vaste échantillonnage de *spécimens*²⁸, des instants qu'il a fallu trier, classer, penser. Cette collection d'indices photographiques et la récurrence de certains en a fait ressortir ma préoccupation centrale : l'impermanence.

« J'ai souhaité que l'éphémère s'éternise²⁹ »

Comme en témoigne l'exploration *Écrire* (chapitre 1.2), l'intention de départ était de faire des images *vibrantes*, de « faire vivant³⁰ » comme le dit Barthes en la ramenant à une rage. Dans cette perspective, saisir l'insaisissable serait mon *leitmotiv* : s'évertuer à fixer ce qui suit son cours. Intention insatisfaite et foncièrement vouée à l'échec, la prise engendre la perte tout en préservant un spécimen du temps. « La photo ne crée pas de l'éternité, elle embaume du temps, le soustrait à sa propre corruption³¹ » écrit Philippe Dubois. Les images

²⁸ J'envisage mes photographies d'instant de lumière et de matières comme des « spécimens » de temps collectés, une sorte de préservation d'échantillons, tels des insectes éphémères.

²⁹ Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Édition Galilée, 12.

³⁰ Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

³¹ Dubois, P. (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : F. Nathan, 78.

de Rinko Kawauchi³² présentent cette essence double de la photographie, un mélange de vie et de mort, où les instants lumineux saisis sur le vif tendent à s'effacer, où la fébrilité du cadrage et la proximité avec le sujet montrent ce qui n'est déjà plus (voir Annexe).

L'étude de Dubois sur la série d'images *Équivalences*³³ d'Alfred Stieglitz (voir Annexe) précise la nature des liens existants entre les nuages et la photographie. Je me permets ici de transposer son propos en faisant une analogie entre liquide et photographie. L'eau est une substance informe dont les contours sont délimités par un contenant. Presque de la même manière que le nuage, elle

n'apparaît comme objet visuel que parce qu'[elle] fonctionne comme trace, comme reflet, comme révélateur de quelque chose d'autre à quoi [elle] est physiquement liée [...] Incolore, elle donne matière à la lumière, l'actualise, la rend visible³⁴

Selon la vitesse de captation, l'eau peut laisser une trace évanescence ou montrer un reflet précis figé, presque matériel. Sa surface crée un écran flottant, voilant parfois le réel. Malgré ces ressemblances entre l'eau et la photographie, une différence majeure les sépare : l'une passe par différents espaces et par différents temps alors que l'autre n'en fixe que des points. Ainsi, mon sujet serait essentiellement la photographie elle-même,

dans son principe indiciaire de trace, en deçà de toute reconnaissance par un sujet. [Ce que je cherche serait les signes d'un langage émergeant,] comme un nuage [comme de l'eau] un pur jeu avec la matière lumineuse elle-même, sans forme a priori, sans ligne contour, sans figure³⁵,

où la photographie serait avant tout, les traces d'un passage.

Dubois définit les photos de nuages de Stieglitz comme des pures découpes, c'est-à-dire sans indice, sans repère, sans embrayeurs de hors-champs. En cela, mes images d'eau relèvent d'un même essor : découper dans un *continuum* visible beaucoup plus vaste. Le courant de la rivière, l'eau qui coule, est l'image même du temps qui passe et les photos, des fragments d'étendue et instants arrêtés. L'espace photographique est limité par les bords du cadre, il est fini. Dans mon travail, l'espace référentiel peut être plus ou moins limité – allant du bol à

³² Kawauchi R., Chandler D. (2011). *Illuminance*. Paris : Éditions Xavier Barral.

³³ Dubois, P. (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : F. Nathan, 187 à 200.

³⁴ *Ibid*, 189.

³⁵ *Ibid*, 190.

l'océan, en passant par la rivière – et renvoie à l'idée d'infini. Avec les images de flux, je cherche à évoquer quelque chose de beaucoup plus vaste et complexe que ce qui est représenté. Quelque chose qui se rapprocherait de ce que souligne Sarah Greenough³⁶ à propos des *Équivalences* de Stieglitz :

[he] was destabilizing your [the viewer's] relationship with nature in order to have you think less about nature, not to deny that it's a photograph of a cloud, but to think more about the feeling that the cloud formation evokes.

L'espace topologique de l'être humain est structuré selon deux axes, la verticalité du corps debout et l'horizontalité du sol. Dans les images d'eau, nous sentons l'horizontalité des ondulations, mais les axes structurants sont presque inexistantes et la vue en plongée écrase la profondeur. Comme les images de nuages de Stieglitz, celles que je fais de l'eau sont dénuées de repères fixes – roche, terre, arbre, branche –, accentuant ainsi le caractère flottant de la représentation. Elles n'ont pas de axes précis, leur orientation peut être modifiée. L'absence de repères reconnaissables fait circuler le regard dans l'image et au-delà. Aucun indice ne permet de nous orienter, si ce n'est la taille du motif. De plus, en faisant passer mes images d'un plan horizontal à un plan vertical, je marque l'effet d'instabilité de l'image du mouvant et ce caractère fugace sera souligné par une installation photographique précaire, lors de mon exposition.

³⁶ Sarah Greenough est historienne de la photographie. Greenough, S. (1995). *In Focus: Alfred Stieglitz; Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Publications.

CHAPITRE III

ÉPUISER L'IMAGE

3.1 L'image, l'impermanente

Ma culture visuelle a été influencée par deux courants majeurs de l'histoire du design graphique : l'École suisse³⁷ et l'École polonaise³⁸. La première se base sur l'utilisation de la grille comme élément structurant du plan : composition géométrique et asymétrique, typographie sans empattement, couleurs restreintes et utilisation de la photographie noir et blanc dite objective. Essentiellement typographique, la composition est dépouillée et la clarté visuelle est de mise. Apparue dans un contexte de censure politique et économique, la seconde est tout autre. Seule forme d'expression tolérée par l'État, l'affiche devient un support valorisé. Dénusés de contraintes publicitaires, les artistes s'affranchissent de la logique commerciale et des codes graphiques et typographiques : dessin, peinture, collage, couleurs criardes, matérialité des médiums et lettres faites à la main. Essentiellement plastique, la valeur esthétique et expressive prime sur la communication d'informations, l'allusion et le sens caché sont utilisés pour outrepasser la censure politique et critiquer le pouvoir en place.

De ces courants d'arts graphiques, j'ai hérité un savoir-faire précis et efficace. Dans ma recherche artistique, j'utilise ses principes et ses outils à des fins dénuées de fonction commerciale tout en tentant de me distancer de cette culture visuelle « nette ». En travaillant avec des mouvements aléatoires – naturels ou artificiels –, j'utilise un outil pour évacuer le geste de la main. Ainsi l'appareil est devenu un moyen d'écrire avec de la lumière par un geste unique, celui de la coupe, où tout ce fait d'un seul coup, où la composition émerge du cadrage. Durant mes deux premières années d'étude, j'ai souhaité me distancer de cette esthétique graphique afin de modifier mon point de vue. J'ai donc privilégié l'expérience de l'image naturelle plutôt que l'objet photographique. Si l'on revient

³⁷ Courant des années 1950, influencé par le Bauhaus et le Constructivisme, développé, notamment, par Armin Hofmann et Josef Müller-Brockmann.

³⁸ Courant des années 1955 à 1985, influencé par le Constructivisme, dont Henryk Tomaszewski et Roman Cieslewicz sont des représentants.

au mythe fondateur de la représentation, elle apparaîtrait avec l'histoire de Dibutade où la fille d'un potier trace les contours de l'ombre portée de l'être aimé qui allait disparaître³⁹. Cette légende contient les trois éléments sur lesquels je me questionne : le modèle réel – sujet –, l'image naturelle – ombre portée – et l'image artificielle – dessin, peinture –. Telle que définie dans le chapitre 1, l'image naturelle est une représentation se tenant dans le même espace/temps. Dans ma pratique, elle prend la forme de reflets et d'ombres s'actualisant constamment par les fluctuations de la surface liquide et les changements de lumière. Celle-ci se donne à voir par la vision immédiate, par la perception, par le corps et la préhension du moment présent dans son aspect phénoménologique. L'image artificielle nécessite un outil, la représentation existe par l'utilisation d'un appareil, photographique pour ma part. Cette image me sert alors à construire la représentation de l'expérience.

Mon intention de départ était de faire des images *vibrantes* (chapitre 1.2), de « faire vivant [...] lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort⁴⁰ » comme le dit Barthes. Photographier implique la suspension du temps et sa rétention à jamais. Devant l'image, j'avais une déception, un manque en regard du vécu. Par définition, l'image « déréalise, elle présente une absence, le réel à l'état de passé⁴¹ ». En fait, en souhaitant préserver le vivant, l'image entraîne la mort. Peut-être est-ce, comme le dit Barthes, « la façon dont notre temps assume la Mort : sous l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant, dont le photographe est en quelque sorte le professionnel⁴² ». J'étais face au paradoxe de mon intention de départ : éterniser l'éphémère. De plus, l'esthétique de mes images me dérangeait. Certes, les images étaient *belles* – souvent le premier commentaire que me faisaient les gens en voyant mon travail : « c'est beau »... –, mais pour moi, ce n'était ni suffisant ni une finalité.

L'origine étymologique du mot *image* vient du latin *imago* qui désignait les masques mortuaires à l'effigie des morts⁴³. Celle-ci « se donne comme l'apparaître d'un vide⁴⁴ », une

³⁹ Joly, M. (2005). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Collin, 8-13.

⁴⁰ Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 30-31.

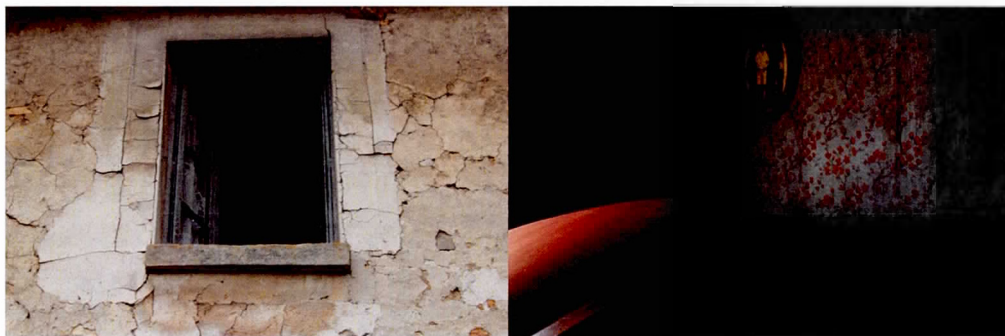
⁴¹ Joly, M. (2005). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Collin, 11.

⁴² Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 144.

⁴³ Joly, M. (2005). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Collin, 9.

⁴⁴ Lavaud, L. (1999). *L'image*. Paris : Flammarion, 16.

enveloppe transparente et légère. Telle une pellicule *médusante*, elle masque la réalité en faisant écran, tout en offrant un accès à ce réel absent. Ainsi, ce double aspect de l'image m'a amené à préciser un aspect de ma définition de la beauté. Au-delà d'une représentation figée, je cherche une beauté plus évolutive où chaque étape offrirait un sentiment esthétique changeant s'inscrivant, par le fait même, dans un questionnement sur l'espace et le temps, la durée et le changement. C'est cela qui m'intéresse dans l'image naturelle : sa capacité à se renouveler et se transformer sans cesse. Cet intérêt pour l'impermanence et la conscience du temps qui passe s'inscrit à travers *la beauté du flétrissement*. Le Wabi-Sabi⁴⁵, conception esthétique et disposition spirituelle japonaise, prône la simplicité et la modestie devant les phénomènes naturels et la sensibilité face aux choses altérées par le travail du temps. Ce choix éthique et politique valorise la beauté des choses imparfaites, impermanentes et incomplètes. Il met l'accent sur le discret, le subtil et l'évanescent au lieu de valoriser le durable et le spectaculaire. Issue d'une famille de cultivateurs ayant vécu pendant 300 ans dans le même corps de ferme, mon attrait pour la notion de temps et son effet sur la matière provient de mon enfance. Cette maison ancestrale, je l'ai minutieusement photographié durant le printemps 2013, afin de documenter les multiples strates du lieu et d'objets, la lumière dans l'espace et ses zones obscures (fig. 3.1). De la même façon, selon une autre échelle temporelle et spatiale, l'exploration *Déposer* (chapitre 1.4) témoigne de ma fascination pour l'altération de la matière dans le temps.



3.1 2013.05.31, 2013.05.27 de la série *Habiter*, projet en cours, documents numériques.

⁴⁵ Koren, L. (2008). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Imperfect Publishing.

3.2 Le flux, le double

Courant ou flaque d'eau, vibration sonore ou tactile, marée et vent, lumière et noirceur, évaporation et gravité, accumulation de couches de matière et de mémoire, tous ces mouvements ont été mes sources d'observation (chapitre 1). Malgré plusieurs années d'investigations et d'expérimentations, le flux de la rivière demeure encore un sujet complexe à cerner. Il conserve une grande part de mystère, ce qui en fait un sujet photographique inépuisable. Le mouvement est pour moi source de contemplation, de fascination. Les écrits de Henri Bergson et de Grégorie Chatonsky⁴⁶ m'ont amenée à appréhender partiellement la complexité de penser le mouvant. C'est dans la définition du mouvement de Bergson que j'ai trouvé des éléments de réponse pour expliquer cette obsession « à donner une forme à ce que l'esprit n'arrivait pas à décomposer⁴⁷ ». Selon le philosophe, le mouvement « possède la double propriété d'être indivisible en lui-même et pourtant fractionnable à l'infini par un regard extérieur, qu'il nomme intelligence⁴⁸ ». Cet énoncé semblait comprendre les difficultés éprouvées à penser et à représenter le mouvant, tant lors de l'expérience immersive que dans son image.

Le flux, c'est la continuité de transition, c'est le changement lui-même. Ce changement est indivisible, il est même substantiel [...] l'essence de la durée est de couler. Comment pourrait-elle durer si elle ne changeait pas⁴⁹?

Devant la rivière, je peux percevoir et appréhender le flux en temps réel. Depuis la rive, j'observe le courant en train de se faire et se défaire, continuellement, sans début ni fin. Chatonsky décrit les mouvements naturels, technologiques et corporels comme étant autonomes :

Les flux impliquent-ils un état de confusion dans lequel nous ne pouvons plus distinguer et trier, et qui met à mal notre pouvoir de schématiser notre perception ou bien mettent-ils même en cause la perception parce qu'ils ne peuvent pas être l'objet d'un corrélat à notre conscience? N'y-a-t-il dans le flux qui nous déborde, dans cet afflux donc, un sublime qui peut être considéré comme le symptôme de quelque chose qui est inassimilable⁵⁰.

⁴⁶ Artiste contemporain, Grégorie Chatonsky s'intéresse aux flux aux niveaux physique, technologique et théorique.

⁴⁷ Chatonsky, G. (2011, 16 novembre). *L'art des flux dans l'histoire*.

⁴⁸ Philosophe, spécialiste de Henri Bergson, Arnaud François s'intéresse à la philosophie de la vie et du vivant. François, A. (2008). *Bergson*. Paris : Ellipses, 24.

⁴⁹ Bergson, H. (1975). *La pensée et le mouvant essais et conférences*. Paris : Presses universitaires de France, 8.

⁵⁰ Chatonsky, G. (2012, 13 novembre). *L'autonomie des flux*.

La complexité de l'expérience phénoménologique du mouvant et de l'image naturelle se troublant au fil de l'eau m'ont amenée à prendre des notes photographiques pour le saisir.

Notre action ne s'exerce commodément que sur des points fixes ; c'est donc la fixité que notre intelligence recherche ; elle se demande où le mobile est, où le mobile sera, où le mobile passe. Même si elle note le moment du passage, même si elle paraît s'intéresser alors à la durée, elle se borne, par là, à constater la simultanéité de deux arrêts virtuels [...]⁵¹

Pour saisir l'éphémère, j'ai prélevé des traces d'instant, j'ai multiplié les prises, diminué l'intervalle entre elles (séquencé), j'ai fixé pour tenter de le comprendre. Malgré cela,

La succession [série de positions] n'y ajoute donc rien ; elle en retranche plutôt quelque chose ; elle marque un déficit ; elle traduit une infirmité de notre perception, condamnée à détailler le film image par image au lieu de le saisir globalement⁵².

Il est aussi question de ce manque dans la photographie, en saisissant une série de positions, la pensée ne fait qu'en découper des bribes. Selon Chatonsky, « [...] notre pensée est toujours tentée de les [flux] décomposer afin de faire correspondre le monde à la structure du langage⁵³ », mais le flux « relève d'un mode de pensée qui n'est pas discursif et d'une représentation qui n'est pas une unité⁵⁴ ». Ce qui expliquerait en partie la difficulté à le saisir, à le définir, à le représenter et peut-être aussi que l'obsession serait nourrie de cette contradiction.

Dans ma pratique, je tente d'amenuiser la frontière entre l'expérience vécue et sa représentation, entre le mouvement ininterrompu du réel et l'immobilité de l'image. De plus, en photographiant l'image naturelle et *vivante*, je cherche à faire des représentations ouvertes permettant au regardeur d'y projeter son propre flux – de pensée notamment. Pour tout dire, il s'agit pour moi d'une expérience de perception et de la possibilité d'une projection de soi. En cela, il y a une sorte de quête intérieure dans laquelle l'objet étudié sous-entend une observation de l'activité mentale, dans son flux et sa confusion. Comme Narcisse pensant regarder quelqu'un d'autre alors qu'il observe son propre reflet, la rivière, tout comme l'image, sont des surfaces de projection et de réflexion. Devant elle, on prend conscience de

⁵¹ Bergson, H. (1975). *La pensée et le mouvant essais et conférences*. Paris : Presses universitaires de France, 6.

⁵² *Ibid.*, 9.

⁵³ Chatonsky, G. (2012, 30 juillet). *La connaissance des flux*.

⁵⁴ Chatonsky, G. (2011, 16 novembre). *L'art des flux dans l'histoire*.

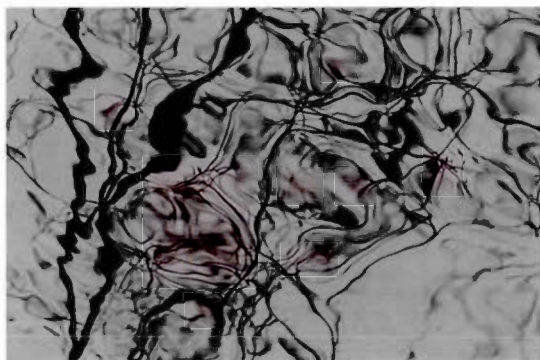
l'amalgame de différents flux, le courant de l'eau et la pensée de l'être, dans des temps et des espaces multiples.

3.3 Le papier, le volatile

Afin de souligner le caractère impermanent de la représentation de l'instant, je tente *d'épuiser l'image* lors du processus d'impression. Puisque la photographie soustrait l'objet de sa propre corruption, j'affecte volontairement, par des gestes à peine perceptibles, son support matériel et par le fait même, ce qu'elle présente. Par intermittence, je provoque des pertes d'information infimes à chaque étape : édition, type de papier, format, agrandissement et grain de l'image. J'accélère de manière artificielle le principe d'entropie.

L'image *vibrante* que je souhaitais réaliser en début de parcours est finalement, selon les termes de Barthes, une image qui « m'anime » et que « j'anime⁵⁵ ». Les représentations sélectionnées pour le tirage doivent suggérer cette *animation* et, comme le décrit Didi-Huberman à propos des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey :

Il est de l'essence de l'image de contenir quelque chose d'éternel. Cette éternité s'exprime par la fixité et la stabilité du trait, mais elle peut aussi s'exprimer, de façon plus subtile, grâce à une intégration dans l'image même de ce qui est fluide et changeant⁵⁶. (fig. 3.2)



3.2 2013.08.04 de la série *Continuer*, détail.

⁵⁵ Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 39.

⁵⁶ Didi-Huberman, G., Marey, E-J. et Mannoni L. (2004). *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris : Gallimard : Réunion des musées nationaux, 177.

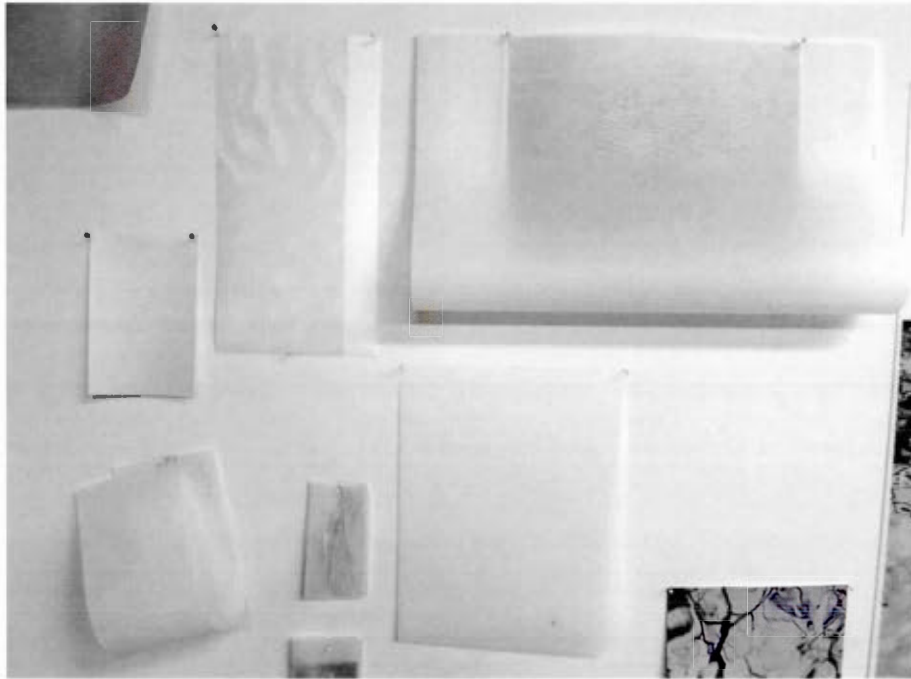
Les influences du design graphique et une expérience de travail dans une imprimerie me permettent d'aborder le papier comme un support accessible et manipulable. De plus, approchant le médium photographique sans formation technique et comme un outil de documentation, cela a favorisé chez moi une forme d'« esthétique de l'éphémère⁵⁷ » de l'image. Par exemple, dans une approche plus radicale, l'artiste et conceptrice de livre hollandaise Anouk Kruithof⁵⁸ repousse les limites de la photographie et utilise le médium comme une matière première – image – pour faire des installations (voir Annexe). Elle documente son quotidien de manière compulsive et cette accumulation engendre un volet destructeur : elle découpe, déchiquette, efface ses images. Je travaille en ce sens, mais de manière plus retenue. Dans un rapport paradoxal de la photographie reflétant, selon moi, quelque chose de mon époque, j'alterne entre l'accumulation de prises, comme pour saisir chaque instant d'un temps qui passe trop vite, et la submersion de ces moments déjà terminés.

En souhaitant me rapprocher de l'affiche collée dans la rue et vouée à disparaître, je m'interroge sur le statut de l'image photographique et de son support, ainsi que son rapport à la conservation. En ce sens, avec la matière fragile et périssable du papier, je souhaite accentuer l'aspect provisoire de mes images et cherche une adéquation entre la représentation et son support. Je privilégie les papiers pauvres, légers, volatiles ou légèrement diaphanes afin d'expérimenter physiquement mon travail photographique. Chacun de ces supports affecte le rendu de la photographie : un papier de base l'éclaircit, une surface translucide la diffuse, une impression laser ajoute un filtre technique, et par contraste, un papier mat et dense intensifie les noirs pour en faire du velours. Le papier n'est pas seulement un support à l'image, il agit aussi sur elle selon ses qualités matérielles propres. Mon approche de la matière se veut infinitésimale (fig. 3.3), jouer entre la lumière et l'eau comme matières subtiles représentées et la surface du papier comme un voile presque sculpturale. Dans un fragile équilibre et/ou un contraste marqué, je joue entre l'image des fluides et la physicalité du support, entre l'évanescence et le concret, l'affirmé et l'indifférencié. Je m'intéresse en somme à *ce qui apparaît*, à ce qui émerge d'un plan et qui révèle le passage du caché au montré, du matériel à l'immatériel et inversement. En ce sens, mes recherches sur le papier

⁵⁷ Titre de l'ouvrage : Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée.

⁵⁸ Artiste hollandaise, Anouk Kruithof utilise la photographie pour réaliser des sculptures, des installations et des livres d'artiste.

peuvent s'apparenter à celles de Ying⁵⁹ sur le textile qui, à partir de matière diaphane et volatile, tente de donner forme à l'idée d'intangibilité (voir Annexe).



3.3 Vue d'atelier, tests d'accrochage, documentation numérique, 2014

Durant mes trois années d'études à la maîtrise, j'ai tiré des épreuves sur de multiples types de papier et formats : timbre-poste, carte postale, papier « lettre », standard 30 x 40 po et 40 x 60 po. Ces explorations d'échelle m'ont servies à expérimenter le rapport physique à l'image, d'une vision étroite tenue dans la main à une immersion visuelle à l'échelle du corps. Par l'agrandissement, je souhaite, comme le dit Barthes :

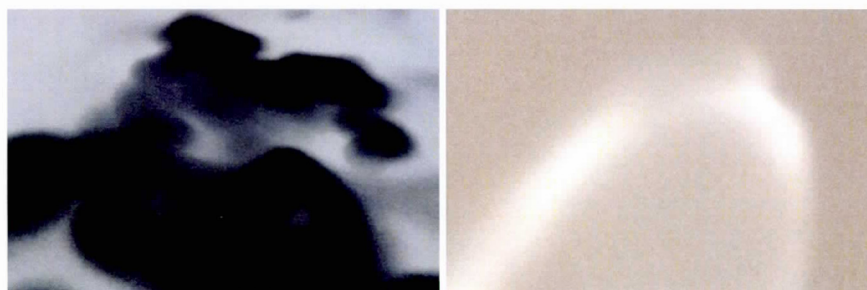
approfondir l'image [...] scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse (cachée). [...] Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier : je défais l'image au profit de sa matière⁶⁰

Dans mon travail, je cherche un équilibre entre la matérialité du support et l'image de la matière. Le grain – le pixel et le point d'encre aujourd'hui – est la substance même de la

⁵⁹ Ying Gao est designer de mode et professeure à l'Université du Québec à Montréal.

⁶⁰ Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 155-156.

photographie. En représentant le flux du réel par des images fixes – des points dans l'espace temps –, je transforme la « continuité lumineuse » en « discontinuité successive, le grain, l'unité ultime de la photographie »⁶¹. Ainsi, représentation et substance sont des « continuités reconstituées⁶² », des illusions relevant du point. À l'impression, les blancs de l'image sont – des réserves – des manques laissant apparaître le papier, les noirs sont – des tâches – des surplus d'encre masquant le support et les nuances de gris sont – des zones intermédiaires – des dégradés entre les deux. Ces divers degrés de densité de la matière suggèrent un passage, de l'apparition à la disparition (fig. 3.4).



3.4 2011.10.23, 2011.10.27 de la série *Écrire*, détails d'impression

Dans ces aspects de la production, des couches s'additionnent et se soustraient à l'image entraînant, à chaque étape, une interprétation. Par cette stratégie d'épuisement de la représentation, il me semble qu'à force de soustraire, j'obtiens davantage. En travaillant avec des actions contradictoires, je magnifie l'instant et tente ensuite de l'atténuer afin de trouver une certaine justesse du sujet présenté, une authenticité. L'artiste japonais Masao Yamamoto⁶³ travaille également en ce sens et altère ses images à la main afin d'imiter le passage du temps (voir Annexe). Atténuées, ses photographies évoquent les souvenirs et semblent énigmatiques, anonymes, ce qui permet à chacun de se les approprier. De la même manière, Christian Boltanski « essaie de rendre ses images un peu plus floues pour qu'elles soient encore plus reconnaissables par chacun⁶⁴ ». C'est aussi comme cela que je rends possible l'ouverture dans mes représentations (voir Annexe).

⁶¹ Dubois, P. (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : F. Nathan, 101.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Masao Yamamoto travaille la photographie en petit format et tente de les individualiser comme objets.

⁶⁴ Boltanski, C. (2004). *Contacts. Volume 3, La photographie conceptuelle*. [DVD]. France : Arte Vidéo.

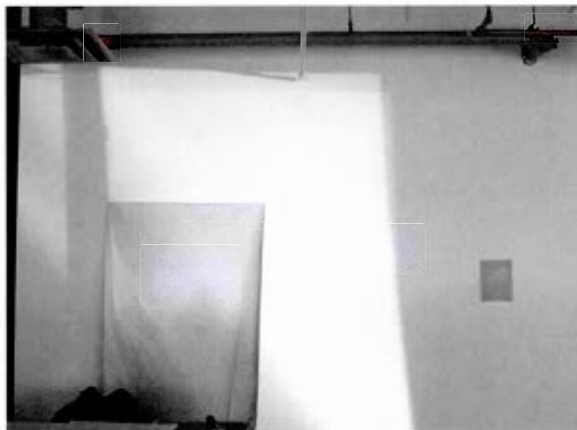
3.4 L'exposition, temporaire

L'exposition *Spécimens de temps* sera présentée au CDEx du 10 au 14 mars 2015. Ce titre à la fois pragmatique et poétique renvoie à la collection d'insectes/instants éphémères, à l'échantillonnage de multiples strates du temps (fig. 3.5). Deux mois avant l'exposition, il me reste quelques éléments à déterminer : édition, dialogue entre les images, mise en espace, supports et éléments d'accrochage. Cette description de l'exposition est une esquisse et le travail d'atelier le fera évoluer. Ces trois années d'exploration sur l'image se concluent donc avec ma première exposition qui témoignera de mon cheminement. Dans l'optique d'appuyer cet effet de *vivant* que je recherche à même la représentation, j'userai de différentes stratégies pour actualiser et animer les images lors de la présentation. Tout comme les choix de support qui ont une incidence sur la représentation, ceux effectués pour l'installation devront en quelque sorte avoir une influence sur la perception des images. Je travaillerai donc avec la lumière du jour entrant dans le lieu et un accrochage que je qualifierai de précaire, maintenu dans un fragile équilibre, afin de souligner le caractère impermanent.



3.5 Vue d'atelier, tests d'accrochages, documentation numérique, 2014.

L'exposition sera présentée au CDEx, lieu que je connais déjà pour l'avoir expérimenté lors du projet *Tracer* (chapitre 1.5). La moitié du lieu est fenestré et sa configuration est plutôt complexe. De manière subtile, je travaillerai avec l'incidence de la lumière naturelle dans l'espace comme moyen d'actualiser l'atmosphère du lieu, ce qui y est présenté et l'expérience que l'on peut en faire. Chaque moment de la journée (jour/nuit) et le temps qu'il fait (soleil/nuage) auront une influence sur la perception des images, ce qui apportera un effet supplémentaire aux effets souhaités, redoublants ici l'image naturelle (ombre/reflet). Ainsi, la lumière du jour pourra créer des éclats, des zones sombres, des rayonnements, des diffusions des halos et autres réflexions du genre. À la nuit tombée, l'espace sera illuminé depuis l'intérieur et seulement visible depuis l'extérieur. Par des variations subtiles, jouant entre transparence et opacité, ombre et lumière, je cherche à mettre l'accent sur le caractère changeant du réel et sa capacité à affecter ce qui semble figé (fig. 3.6).



3.6 Vue du CDEx, test d'accrochage, documentation numérique, 2014

L'installation et l'accrochage seront aussi travaillés pour renforcer cette idée d'impermanence. Je transposerai le principe de mise en page du livre que je connais bien à la mise en espace de l'exposition (fig. 3.7). Selon une approche de la photographie non conventionnelle, je travaillerai l'installation comme un *agent actif* donnant d'autres réalités à l'image. Afin de souligner le caractère instable de l'instant, les photographies seront suspendues dans l'espace pour permettre de circuler entre elles, épinglées telle une collecte de spécimens – d'images – ou collées à même le mur comme un *affichage sauvage*. Face au souci de conservation de

l'art, deux photographies seront protégées pour créer une tension : l'une contrecollée derrière un plexiglas structurant et l'autre encadrée selon le principe de la *shadow box*. En jouant avec les codes de conservation, je souhaite préserver une certaine accessibilité à l'image photographique. La difficulté de cette installation réside dans le fin calibrage entre la volonté de faire sentir l'impermanence par une précarité, un aspect processuel provisoire et l'affirmation d'une précision, voire d'une sophistication de l'œuvre. Il s'agira de trouver le juste équilibre entre un accrochage fébrile et une œuvre résolue.



3.7 Vues d'atelier, tests d'accrochages, documentations numériques, 2014

En dernier lieu, l'actualisation de l'image se fera essentiellement par le regardeur, selon une sorte de récit avec les photographies mises en place dans l'espace d'exposition. Plusieurs possibilités s'offriront au visiteur : circulation dans l'espace, récit entre les images, rapprochement ou éloignement selon les formats, parcours de l'œil dans la photographie. En tentant de produire des images *ouvertes* où le sujet est rendu presque méconnaissable, où seul persiste *un chuchotement de la matière* – représentée et papier –, j'invite le regardeur à prendre part à mes photographies. Et c'est fondamentalement lui qui les animera.

CONCLUSION

L'écriture de ce texte d'accompagnement a été l'occasion de réfléchir et de comprendre les éléments importants développés au cours de cette recherche-crédation. Je suis arrivée à la maîtrise avec une culture visuelle spécialisée en design graphique dont les attitudes, les codes et les compréhensions sont différents de ceux de l'art contemporain. Ces études témoignent d'un passage ou, du moins, de la tentative de créer un pont entre ces deux domaines visuels. La première disposition pour amorcer cette transition a été l'ouverture, j'ai commencé dans une sorte d'indétermination : sans sujet, sans médium, sans démarche et sans méthode, ce qui m'a valu quelques vertiges. En arts appliqués, le mandat détermine le processus et le produit fini. En déployant ma recherche, j'ai pu dégager l'impermanence comme objet d'étude, l'indice comme méthodologie, la phénoménologie comme approche et la photographie comme médium. De là, à rebours, j'ai étudié les effets de ces éléments dont j'ai tenté de rendre compte par l'écriture. Mon processus d'exploration s'est distribué en trois phases : l'expérience réelle de l'observation pour essayer d'appréhender le temps dans sa durée, la mise en place de contextes favorables pour regarder attentivement et faire le lien entre l'impermanence et l'image, et enfin, la photographie comme document permettant de voir à nouveau, depuis la fixité. J'ai ensuite été amené à questionner le médium photographique dans ses principes de base, mon rapport à l'image et à la beauté ainsi que la complexité de saisir mon sujet d'étude – fluide et impermanent – en le cernant plus étroitement.

J'ai également pris conscience d'avoir abordé la pratique artistique de manière plus holistique, où flux du réel et de pensée forment un tout indivisible. Cette recherche a aussi été un temps donné pour réfléchir à des questions plus existentielles, ce qui a contribué à l'élargissement du champ d'investigation et a engendré quelques égarements, notamment : qu'est-ce qui m'intéresse quand le sujet n'est pas imposé? et que signifie, pour moi, faire de l'art? Ainsi, ma pratique a une incidence réelle sur ma façon d'aborder la vie et inversement, approche influencée par mon premier séminaire, *Art et vie confondus*⁶⁵, et mes collègues ayant des pratiques performatives et en esthétique relationnelle. En privilégiant l'expérience

⁶⁵ Séminaire dispensé par Hélène Doyon à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

réelle de l'observation au-delà des expérimentations, la perception du temps dans la durée a été au cœur de mon processus de recherche. Le fait d'avoir une pratique de soi – yoga, méditation – a sans doute eu une incidence sur mes dispositions à même ma pratique et la façon de la mener, ici dans l'observation du flux intérieur et extérieur.

Dans cet écrit, j'ai rendu compte des différentes explorations réalisées sur cette notion d'impermanence et de mes tentatives de la représenter. J'ai précisé les fondements de mon approche du médium photographique en regard du sujet *flux*. Le choix du mouvement comme objet d'étude a fait partie prenante de ma *stratégie d'animation* de l'image fixe. Et enfin, en travaillant avec la photographie pour représenter l'impermanence, j'ai opté pour une stratégie d'*épuisement de l'image* afin de souligner son caractère provisoire et la précarité de son support. Échelonnée sur plus de trois années, la durée de ces études s'est avérée nécessaire pour faire émerger, développer et tenter de fixer les bases de mon langage visuel ainsi que mes questionnements.

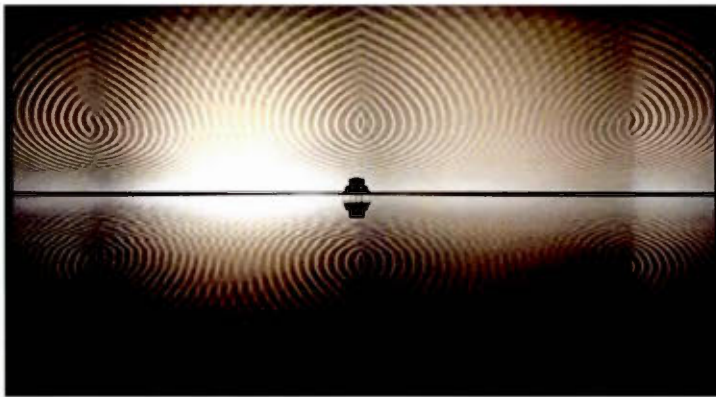
Dans ma manière de travailler, j'ai constaté que les contradictions me servaient de moteur. Depuis l'observation de la rivière devant laquelle s'amalgament conscience du temps fugace et envie de le saisir, en passant par la définition du mouvement – indivisible et fractionnable – et l'accumulation de traces et de leurs altérations, j'alterne entre précision et confusion, entre contrôle et aléatoire. Durant ce long processus, j'ai aussi beaucoup appris sur le plan méthodologique, les différentes façons d'organiser une pensée – carte heuristique – et d'organiser son travail. Immersée dans ma pratique que je tentais de faire émerger, l'absence de recul face à mon objet d'étude a rendu l'écriture analytique plus laborieuse, j'ai dû notamment passer par une description minutieuse pour comprendre certains enjeux. Au terme de ce long processus, l'apprentissage s'est donc fait à de multiples niveaux : recherche universitaire, pratique artistique et également sur moi-même. Ce projet de recherche-crédation m'a ouvert des horizons que je ne pouvais pas soupçonner au départ, tant au niveau pratique que théorique. Aujourd'hui (janvier 2015), j'ai en tête de nombreuses expérimentations et idées de projets à réaliser depuis une vision et une réflexion plus précises et renouvelées.

*Mon regard s'aligne sur l'eau, sur un point (ce point-ci) du fleuve ;
je sens le temps s'arrêter. Je veux continuer à regarder jusqu'à ce
que j'y arrive. Je veux continuer à regarder.⁶⁶*

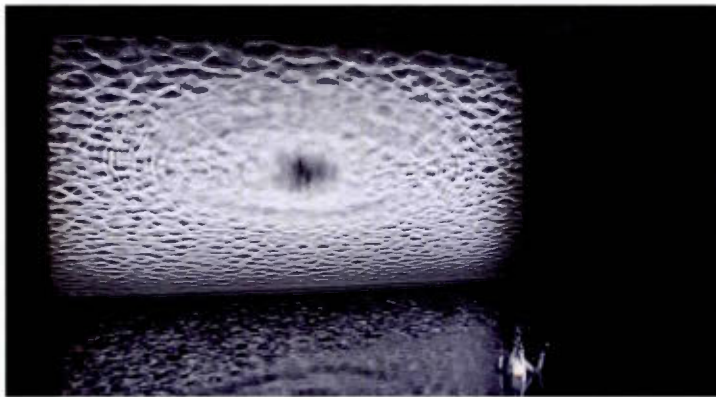
— Roni Horn

⁶⁶ Ninacs, A.-M. (2011). *Lucidité : vues de l'intérieur*. Québec : Le Mois de la Photo à Montréal, 319.

ANNEXE
ARTISTES ET OEUVRES CITÉS



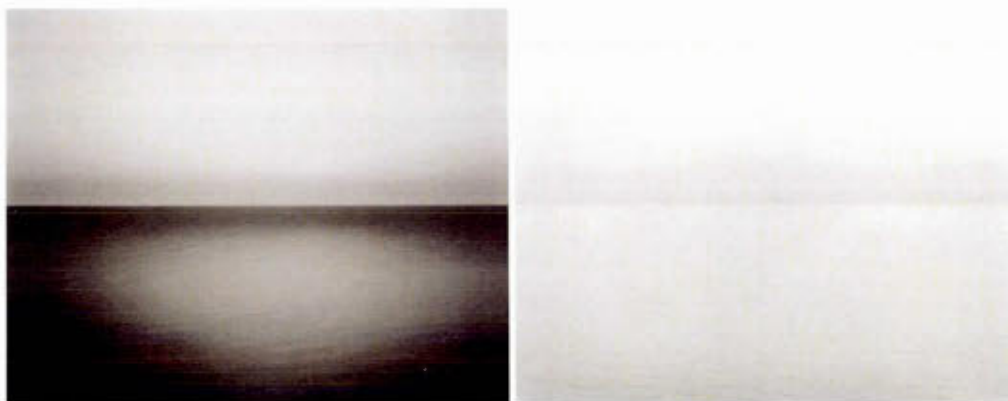
Finnbogi Petursson, *Infra-Supra* (2014), Wood Street Galleries, Pittsburgh.



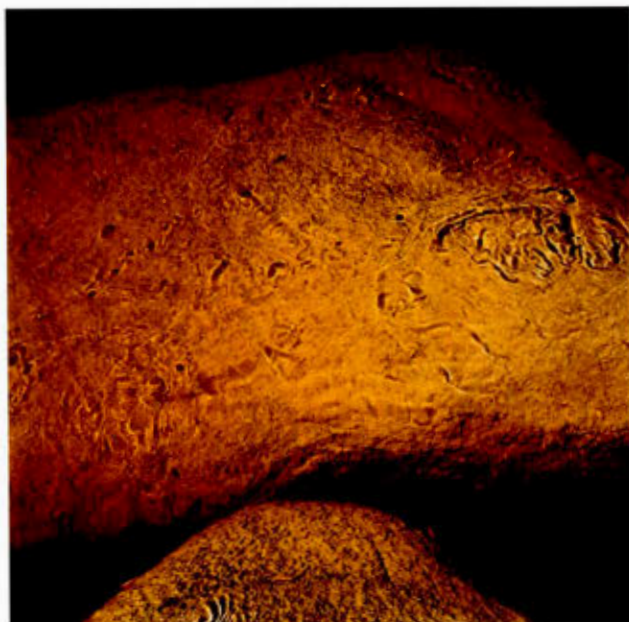
Olafur Eliasson, *Notion motion* (2007), vue de l'installation, San Francisco Museum of Modern Art.



Wolfgang Laib, *Pollen from Hazelnut* (2013), 8 x 21 pi, vue de l'installation, MoMa, New York.



Hiroshi Sugimoto, *Boden Sea, Uttwil* (1993) et *Yellow Sea, Cheju* (1992) de la série *Seascape*, dimensions variables selon l'édition.



Normand Rajotte, *Sans titre* de la série *Marcher sa trace* (1997-2004), 106,6 x 152,4 cm.



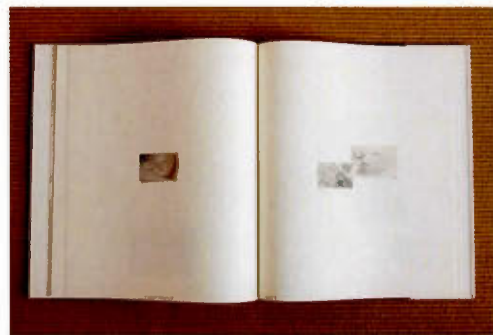
Alfred Stieglitz, série *Equivalent* (1925-1930), 8 x 10 po.



Rinko Kawauchi, *Sans titre* de la série *Illuminance* (2011), dimensions variables selon l'édition.



Anouk Kruithof, *Façade* (2013), installation-sculpture, 110 x 141 x 100 cm.



Ying Gao, *Les nébuleuses*, date et format inconnus.

Masao Yamamoto, *é* (2005), 13 x 16 po, Nazraeli Press, Tuxon.



Christian Boltanski, *Battements de cœur* (2012), format inconnu, Musée d'Art N. Gutman, Tel Aviv.

APPENDICE

DOCUMENTATIONS DE L'EXPOSITION

SPÉCIMENS DE TEMPS

Du 10 au 14 mars 2015 au CDEx de l'Université du Québec à Montréal.



Spécimens de temps (2015), vue partielle de l'installation, CDEx.



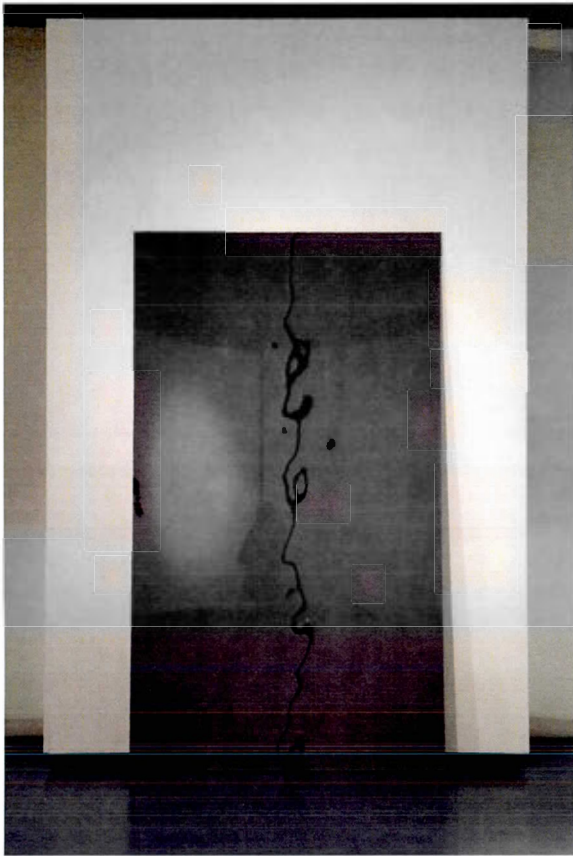
2011-11-06 23:38 et 2011-11-06 20:53 sur papier, de la série *Écrire*.



2012-04-08 15:37 sur mylar, de la série *Continuer*.



Spécimens de temps (2015), vue partielle de l'installation, CDEx.



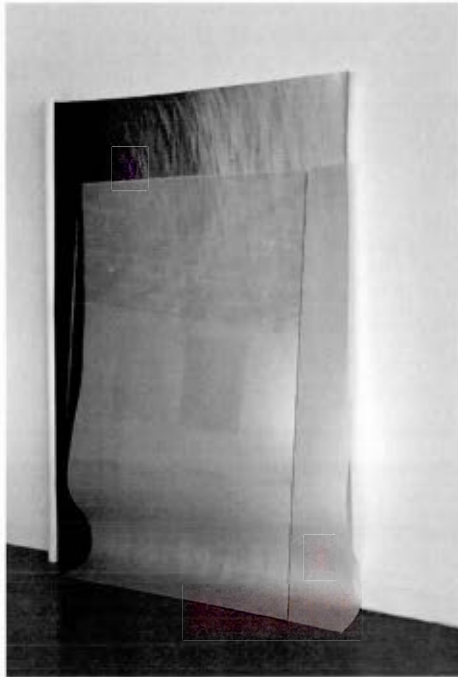
2014-10-20 13:25 sous plexiglas, de la série Continuer.



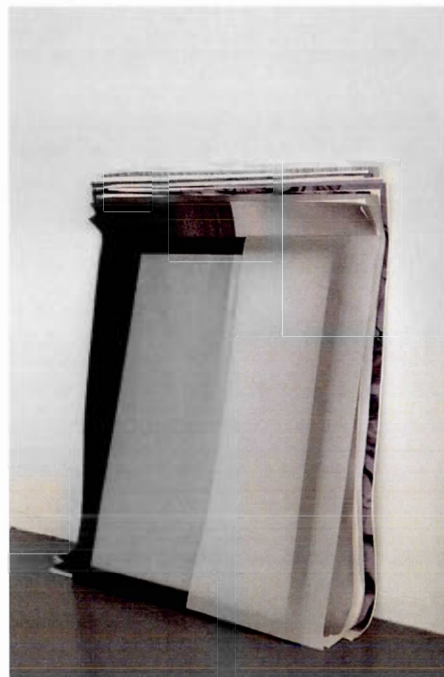
2009-11-03 16:14 sous verre, de la série Continuer.



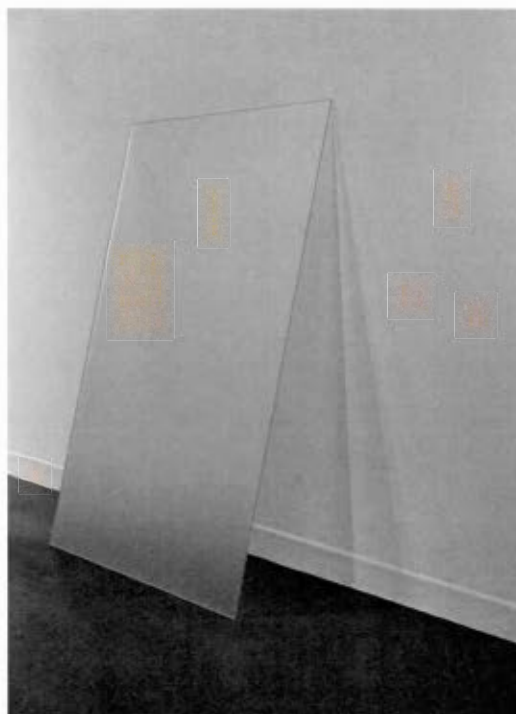
2012-10-21 14:04 sur mylar, de la série Refléter.



2013-09-11 12:38 velum, verre et bond, de la série S'immerger.



2013-09-22 09:31 mylar, acier et papiers, de la série S'immerger.



Sans date, verre dépoli, de la série S'immerger.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

Barthes, B. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

Bergson, H. (1975). *La pensée et le mouvant essais et conférences*. Paris : Presses universitaires de France.

Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée.

Didi-Huberman, G., Marey, E.-J. et Mannoni, L. (2004). *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris : Gallimard, Réunion des musées nationaux.

Dubois, P. (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : F. Nathan.

Flusser, V. (1996). *Pour une philosophie de la photographie*. Strasbourg : Circé.

François, A. (2008). *Bergson*. Paris : Ellipses.

Greenough, S. (1995). *In Focus: Alfred Stieglitz; Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles : Getty Publications.

Joly, M. (2005). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Collin.

Lavaud, L. (1999). *L'image*. Paris : Flammarion.

Melot, M. (2007). *Une brève Histoire de l'Image*. Paris : Édition J.-C. Béhar.

Merleau-Ponty, M. (1985). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

Ouvrages consultés

Catellin, S. (2014). *Sérendipité, du conte au concept*. Paris : Éditions du Seuil.

De Mèredieu, F. (2011). *Miroirs au fil de l'eau*. Dans Van Essch, E. (dir.). *Spéculations spéculaires : Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*.

Bruxelles : La lettre volée.

Depraz, N. (2006). *Comprendre la phénoménologie : une pratique concrète*. Paris : Armand Colin.

Eliasson O., Ursprung P. (2012). *Studio Olafur Eliasson : An Encyclopedia*. Köln : Taschen.

Frémon, J. Sonmez, N. (2007). *Wolfgang Laib*. Paris : Galerie Lelong.

Gingras, N. (1997). *De la minceur de l'image*. Montréal : Dazibao, les essais.

Kawauchi R., Chandler D. (2011). *Illuminance*. Paris : Éditions Xavier Barral.

Koren, L. (2008). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Imperfect Publishing.

Lauterwasser, A. (2005). *Images sonores d'eau*. Paris : Médecis.

Mézil, E., Lebovici, E., De Duve, T., Fer, B. (2009). *Roni Horn*. Paris : Phébus.

Ninacs, A.-M. (2011). *Lucidité : vues de l'intérieur*. Québec : Le Mois de la Photo à Montréal.

Rajotte, N. (2004). *Marcher sa trace : photographies*. Montréal : Les 400 coups.

Sugimoto, H. (2010). *Hiroshi Sugimoto : catalogue*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.

Webographie

Centre national des ressources textuelles et lexicales (CNRTL). (2012). *Portail lexical*. [En ligne] Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/>

Chatonsky, G. (2011, 16 novembre). *L'art des flux dans l'histoire*. [Blogue]. Récupéré de *Flux* : <http://chatonsky.net/flux/lhistoire-de-lart-des-flux/>

Chatonsky, G. (2012, 13 novembre). *L'autonomie des flux*. [Blogue]. Récupéré de *Flux* : <http://chatonsky.net/flux/autonomie/>

Chatonsky, G. (2012, 30 juillet). *La connaissance des flux*. [Blogue]. Récupéré de *Flux* : <http://chatonsky.net/flux/connaissance/>

Gao, Y. [En ligne] Récupéré de : <http://yinggao.ca/>

Kruithof, A. [En ligne] Récupéré de : <http://www.anoukkruithof.nl/>

Pétursson, F. [En ligne] Récupéré de : <http://www.finnbogi.com/>

Rajotte, N. [En ligne] Récupéré de : <http://www.normandrajotte.com/>

Wlassikoff, M. (consulté le 6 janvier 2015). *Graphisme*. Encyclopædia Universalis [en ligne]. Récupéré de : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/graphisme/>

Yamamoto, M. (2014). [En ligne] Récupéré de : <http://www.yamamotomasao.jp/>

Enregistrement vidéo

Boltansky, C. (2004). *Contacts. Volume 3, La photographie conceptuelle*. [DVD]. France : Arte Vidéo.